Mus. Th.
3588-2

Weber.

63

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

354 S. + 7 Falttafeln

Versuch
einer geordneten
Theorie der Tonsezkunst
zum Selbstunterricht,
mit Anmerkungen für Gelehrtere,
von
Gottfried Weber.

Zweiter Band.

Mit einem Register über beide Theile.

Mainz
in der Hofmusikhandlung von B. Schott,
1818.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Statt Vorrede.

Vielseitige zum Theil hetherogene Berufsgeschäfte hinderten und lähmten zum Theil bisher meine Thätigkeit zu Beendigung des gegenwärtigen zweiten Bandes. Ich wünsche und hoffe dass meine Leser mir die unverschuldete Zögerung verzeihen.

Ausserdem habe ich hier als Vorrede nur noch folgendes zu bemerken:

Da ich es nicht wol vermeiden konnte, unter den in diesem Bande vorkommenden Notenbeispielen auch manche anzubringen, worin mitunter ein oder einige harmoniefremde Töne oder sogenannte durchgehende

Noten, Vorhalte u. dgl. vorkommen, so habe ich, damit diese Töne, deren Dasein und Behandlung dem Anfänger hier noch nicht erklärt werden kann, denselben dennoch nicht irre machen können, diese Noten jederzeit durch Querstriche ⌐ oder ⌐ ausgezeichnet, so dass der Anfänger die also bezeichneten Noten nur gradezu als nicht vorhanden ansehen mag. Z. B. Seite 48, S. 58, S. 68, S. 77, S. 90, u. s. w.

Uebrigens bitte ich die Leser inständigst, vor allem folgende den Sinn entstellende Drukfehler zu verbessern:

Im ersten Bande.

Seite 5, *Zeile* 3, *statt:* nur halb *l.* doppelt
Seite 15, *Zeile* 17, *statt:* Tonkunst *l.* Tònkunde
Seite 25, *Zeile* 20, *statt:* 13 *l.* 12.
Seite 34 *in der* 3*ten Zeile des* §. 34 *statt:* fünf *l.* drei oder vier
Seite 34, *Z.* 6 *von unten*, *statt:* Neben *l.* Noten

Seite 36, *Z.* 12, *statt:* tiefen *l.* tiefsten
Seite 56, *Z.* 11, *l.* Octave von e, die Terz von C; c ist die
Seite 64, *Z.* 11, *statt:* obere *l.* untere
Seite 93, *Z.* 1, *statt:* 69 *l.* 79.
Seite 107, *Z.* 5, *statt:* $\frac{6}{8}$ *l.* $\frac{3}{4}$, *und in der folgenden Zeile statt:* $\frac{3}{4}$ *l.* $\frac{6}{8}$.
Seite 123, *Z.* 1, *statt:* abdrüken *l.* abdruken
Seite 137, *Z.* 8 *von unten, statt:* C *l.* $\bar{c}$
Seite 155, *Z.* 11 *von unten, statt:* c *l.* $\bar{e}$
Seite 168, *Z.* 9 *von unten, statt: a l.* a
Seite 171, *Z.* 13 *von oben, statt:* kleiner *l.* groser
Seite 173, *unter dem ersten Notenbeispiel, statt: G sezze* G_7, *und unter dem lezten statt:* Es_7 *sezze* E_7
Seite 174, *Z.* 4, *statt:* §. 146 *l.* §. 147
Seite 197, *Z.* 20, *statt:* weichen Septimenharmonie *l.* Septimenharmonie mit kleiner Quinte,
Seite 199, *Z.* 3 *von unten, statt:* §. 164 *l.* §. 194.
Seite 200, *Z.* 1, *statt:* §. 165 *l.* §. 195.
Seite 216, *Z.* 2, *statt:* den *l.* der
Seite 226, *Z.* 8 *von unten, statt:* as *l.* es
Seite 284, *Z.* 15, *statt:* §. 126 *l.* 226.
Seite 297, *Z.* 9 *und* 10, *l.* Identität
Seite 328, *zu Anfang des zweiten Notenbeispiels, muss statt* h, $\bar{d}$ *stehen. Zu beiden Beispielen sezze:* Von Vogler.
Seite 330, *Z.* 6, *statt:* 109 *l.* 309.
Seite 332, *lezte Zeile, statt:* Tonkunst *l.* Tonsezkunst

Im zweiten Bande.

Seite 25, *Zeile* 8, *statt:* as-moll, oder h, *l.* h-moll oder as
Seite 39, *Z.* 7, *l.* desto leichter
Seite 66, *in der vorlezten Zeile des* §. 364, *l.* nöthigen würde
Seite 74, *Z.* 22, *statt:* kleiner *l.* keiner
Seite 77, *Z.* 12, *l.* aufgewogen
Seite 90, *lezte Zeile, ist das Wort* also *zu unterstreichen.*
Seite 93, *Z.* 3 *von unten, l.* eingeflochten
Seite 110, *Z.* 15 *und* 16, *statt:* *E sezze* E_7, *und statt: G sezze* G_7.

Seite 116, *Z.* 25, *l.* Köhlerglauben
Seite 122, *Z.* 13, *l.* weil auf der dritten Mollstufe
Seite 140, *Z.* 3, *ist das Wort* nicht *zu unterstreichen.*
Seite 161, *Z.* 4 *von unten, statt:* mögte, *l.* mogte,
Seite 168, *Z.* 9, *l.* Noch ein Beispiel der Trugkadenz V_7 : VI in verwechselter Lage,
Seite 208, *Z.* 22, *l.* Ausweichungen,
Seite 232, *Z.* 10 *von unten, statt:* alten *l.* bisherigen
Seite 238, *Z.* 7, *statt:* degrazu *l.* gradezu
Seite 244, *Zff.* 4, *muss der Querstrich nicht über der zweiten, sondern über der dritten Sechszehntelsnote stehen.*
Seite 273, *Z.* 4 *von unten, l.* zurük zu machen
Seite 292, *Z.* 12 *von unten, l.* nicht zu urtheilen,
Seite 319, *in beiden Notenbeispielen ist das ♯ als unnöthig wezustreichen.*
Seite 325, *muss die* 13[te] *Zeile heisen:* nach der vorhergegangenen Mehrdeutigkeit, dem Gehöre, u. s. w.
Seite 326, *Z.* 2, *statt:* wol *l.* moll.
Seite 331, *Z.* 3, *l.* hernach
Auf dem Notenblatt C im 23[ten] *Takt ist im Tenor der Querstrich über* $\bar{4}$ *auszulöschen.*

Jeder Leser welcher allenfalls noch einen weiteren irgend erheblichen Drukfehler entdeken sollte, wird dringend gebeten, solchen dem Verfasser oder der Verlagshandlung anzuzeigen.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Inhalt
des
ersten und zweiten Bandes.

Erstes Buch.
VORKENNTNISSE.
§. 1 bis 130.

Erste Abtheilung.
Begriff von Ton und Tonsezkunst.
§. 1 bis 18.

I.) Ton. §. 1 bis 10.
II.) Tonkunst. §. 11 — 18.

Zweite Abtheilung.
Beschreibung unsers Tonsistems.
§. 19 bis 75.

I.) Tonbegrenzung und Tonabtheilung überhaupt. §. 19, 20.
II.) Namen der Töne. §. 22 — 30.
III.) Notirung der Tonhöhen. Notensistem. §. 31 — 44.
A.) Notenlinien. §. 31 — 34.
B.) Notenschlüssel. §. 35 — 38.

C.) Chromatische oder Versezungs- und Wiederrufungszeichen. §. 39 — 43.
1.) Einfache. §. 39 — 41.
2.) Doppelte. §. 42.
D.) Generalbassbezifferung §. 44.
IV.) Tonentfernungen, Intervalle. §. 45 — 75.
A.) Intervalle im allgemeinen. §. 45 — 51.
1.) Notenstufen überhaupt. §. 46, 47.
2.) Halbe Stufe, halbe Töne. §. 48.
3.) Grosse und kleine Stufen. §. 49 — 51.
B.) Intervalle insbesondere. Nähere Betrachtung der Intervalle. §. 52 — 75.
1.) Intervallenabzählung. §. 53 — 58.
2.) Intervallenmessung. §. 59 — 65.
a.) Grosse und kleine Intervalle. §. 60, 61.
b.) Verminderte und übermässige. §. 62 — 64.
Verminderte. §. 63.
Uebermässige. §. 64.
c.) Doppeltverminderte und doppeltübermässige. §. 65.
3.) Mehrdeutigkeit der Intervalle. §. 66, 67.
4.) Umkehrung der Intervalle. §. 68 — 71.
5.) Uebersicht der Intervalle. §. 72 — 74.
6.) Ueber sogenannte kon- und dissonirende Intervalle. (S. 74.) §. 75.

Dritte Abtheilung.
Rhythmik.
§. 76 bis 130.

I.) Begriff von Rhythmus und Takt. §. 76, 77.
II.) Bezeichnungen der Zeitdauer. §. 78 — 81.
A.) Geltung der Noten und Pausen. §. 78 — 80.
B.) Tempobezeichnung. §. 81. (§. 130.)

III.) Takteintheilung: Einfache Taktarten. §. 82—101.

A.) Grade Taktarten. §. 87 — 97.

1.) Zweizweiteltakt. §. 87 — 93.

2.) Zweiviertelktakt, $\frac{2}{8}$ - $\frac{2}{16}$ - Takt. §. 94, 95.

3.) Zweieinseltakt, §. 96, 97.

B.) Ungrade Taktarten. §. 98 — 101.

1.) Dreizweiteltakt. §. 99.

2.) Dreiviertelktakt, $\frac{3}{8}$ - $\frac{3}{16}$ - Takt. §. 100.

3.) Grosser $\frac{3}{1}$ - Takt. §. 101.

C.) Eigentlicher Nuzen der verschiedenen Bezeichnungen einfacher Taktarten. §. 102.

IV.) Zeitgewicht. §. 103 — 106.

A.) Ueberhaupt. §. 103.

B.) Schwere und leichte Taktheile. §. 104.

C.) Gewichtsverschiedenheit der Taktglieder und kleinerer Zeittheile. §. 105.

D.) Gewichtsverschiedenheit grösserer Zeitgruppen. §. 106.

V.) Rhythmische Perioden. §. 107 — 112.

A.) Ueberhaupt. §. 107.

B.) Verschiedene Gattungen von Perioden. §. 110, 111.

C.) Leichte und schwere Takte. §. 112.

VI.) Zusammengesezte Taktarten. §. 113 — 121.

A.) Grade Zusammensezungen grader Taktarten. §. 114.

B.) Grade Zusammensezungen ungrader Takte. §. 115, 116.

C.) Ungrade Zusammensezungen grader Takte. §. 117.

D.) Ungrade Zusammensezungen ungrader Takte. §. 118.

E.) Mehrfach zusammengesezte Taktarten. §. 119, 120.

F.) Nuzen der verschiedenen Bezeichnungsart zusammengesezter Taktarten. §. 121 — 124.
VII.) Mehr- als dreitheilige Taktarten, fünftheilige u. s. w. §. 125 — 128.
VIII.) Unterbrechungen des Rhythmus. §. 129.
IX.) Chronometrische Tempobezeichnung. §. 130. (2. Bd. S. 334.)

Zweites Buch.

HARMONIELEHRE, HARMONIK.

§. 131 bis 567.

Erste Abtheilung.

Verbindung mehrer Töne zu Harmonieen, Akkordenlehre.

§. 131 bis 199.

I.) Grundharmonieen. §. 134 — 141.
A.) Aufzählung der Grundharmonieen. §. 135 — 140.
B.) Unsere Bezeichnungsart derselben. §. 141.
II.) Umgestaltungen der Grundharmonieen. 142—189.
A.) Umstaltungen der Lage. §. 143 — 158.
1.) Verlegung überhaupt. §. 143.
2.) Verwechslung der Bassnote. §. 144 — 154.
Erste Verwechslung. §. 148, 149.
Zweite Verwechslung. §. 150.
Dritte Verwechslung. §. 151, 152.
Herkömmliche Benennungen der verwechselten Akkorde. §. 153, 154.
3.) Enge und zerstreute Lage. §. 155 — 158.
B.) Verdopplung. §. 159, 160.

C.) Auslassung. §. 161 — 164.
D.) Hinzufügung einer None. §. 165 — 177.
1.) Grosse None. §. 167 — 171.
2.) Kleine None. §. 172 — 177.
E.) Zufällige Erhöhung der Terz der Septimenharmonie mit kleiner Quinte. §. 178—187.
F.) Brechung. § 188.
G.) Harmoniefremde Töne. §. 189.
III.) Harmonische Mehrdeutigkeit. §. 190 — 192.
A.) Enharmonische. §. 191.
B.) Einfache harmonische. Ebend.
IV.) Konsonirende und dissonirende Akkorde und Töne. §. 193 — 199.

Zweite Abtheilung.

Tonart.

§. 200 bis 318.

I.) Tonart überhaupt. §. 200 — 204.
II.) Eigenthümliche Harmonieen der Tonart. §. 205 — 210.
A.) Wesentlichste Harmonieen der Tonart. §. 207 — 209.
B.) Eigenthümliche Nebenakkorde. §. 210.
III.) Tonleiter. §. 211 — 235.
A.) Harte Tonleiter. §. 216 — 230.
1.) Harte Normaltonleiter; zugleich Erklärung unseres Notensistems. §. 217.
2.) Transponirte harte Tonleitern. §. 218—230.
B.) Weiche Tonleiter. §. 231 — 235.
1.) Weiche Normaltonleiter. §. 232.
2.) Transponirte weiche Tonleitern. §. 233 — 235.

IV.) Chromatische Vorzeichnung. §. 236 — 241.

V.) Vollständige Aufzählung aller einer Tonart eigenthümlichen Harmonieen. §. 242—246.

VI.) Bezeichnungsart der Harmonieen in Ansehung ihres Sizes. §. 247 — 250.

VII.) Mehrdeutigkeit des Sizes. §. 251 — 261.

VIII.) Grenzen der Mehrdeutigkeit des Sizes. §. 262 — 267.

IX.) Zusammenstellung der bisher betrachteten Arten von Mehrdeutigkeit. §. 268 — 271.

X.) Verwandschaft der Tonarten. §. 272 — 291.

A.) Nächste Verwandte der harten Tonarten. §. 273 — 279.

B.) Nächste Verwandte der weichen Tonarten. §. 280 — 286.

C.) Verwandte zweiten Grades der Durtonarten. §. 287, 288.

D.) Verwandte zweiten Grades der Molltonarten. §. 289.

E.) Entferntere Verwandschaften. §. 290.

F.) Tabelle aller Tonartenverwandschaften. §. 291.

XI.) Karakteristik der verschiedenen Tonarten. §. §. 292 — 305.

A.) Temperatur. §. 294 — 302.

B.) Tonfarbe. §. 303 — 305.

XII.) Kennzeichen, aus welchem Ton ein Tonstük gehe. §. 306, 307.

XIII.) Antike griechische oder Kirchentonarten. §. 308 — 318.

Dritte Abtheilung.

Modulation.

§. 319 bis 567.

I.) Modulation überhaupt. §. 319—392.
A.) Begriff. §. 319.
B.) Eintheilung und Arten. §. 320—332.
1.) Leitereigne und ausweichende Modulation. §. 320—322.
2.) Grösse der Harmonieenschritte, Sekundenfortschreitungen, Terzenfortschreitungen, u. s. w. §. 323, 324.
3.) Sequenzen, oder harmonische Reihenfolgen. §. 325—332.
C.) Nähere Bestimmtheit der Bedeutung der Harmonieen durch Verbindung derselben unter einander. §. 333—368.
(I.) Anfang eines Tonstükes. Erste Stimmung des Gehörs. §. 335.
(II.) Neigung des Gehörs in der einmal angenommenen Stimmung zu bleiben: Prinzip der Trägheit. §. 336—340.
(*a.*) Es nimmt das Leitereigene gern für Leitereigen. § 337.
(*b.*) Das Leiterfremde aber wenigstens für das Nächstmögliche. §. 338—340.
(III.) Stärkere Gründe, welche die Trägheit überwinden. §. 341—356.
(*A.*) Besondere Abzeichen einer auftretenden Harmonie. §. 342—346.
(1.) V_7 mit grosser None. §. 343.
(2.) V_7 mit kleiner None. §. 344.
(3.) $II^o{}_7$ mit erhöhter Terz. §. 345.
(4.) Durchgehende Noten. §. 346.

(*B.*) Gewohnheiten des Gehörs. §. 347 bis 356.
(1.) Neuer Anfang. §. 348.
(2.) Lage einer auftretenden Harmonie. §. 349 — 354.
(𝔄.) Besonders bekannte Lagen. §. 349.
Quartsextenlage. §. 350.
Andere bekannte Formeln. §. 351, 352.
(𝔅.) Ungewöhnliche Lagen. § 353, 35..
(3.) Wiederkehr derselben Stelle. §. 354a — 356.
(IV.) Unvollkommene Umstimmung des Gehörs: es urtheilt oft so, als ob es nicht umgestimmt wäre. §. 357 — 367.
D.) Mehrdeutigkeit der Harmonieenfolge. §. 369 — 378.
E.) Aufzählung der möglichen Harmonieenfolgen. §. 379, 380.
F.) Allgemeine Bemerkungen über den Werth oder Unwerth der verschiedenen Harmonieenfolgen. §. 381 — 392.
II.) Leitereigene Harmonieenfolgen. §. 393 — 474.
A.) Von der Folge einer leitereignen Dreiklangsharmonie auf die andere. §. 395 — 438.
1.) Von den Harmonieenfolgen oder Harmonieenschritten, wo, nach der Dreiklangsharmonie der Ersten Stufe einer Tonart, eine der übrigen Dreiklangsharmonieen derselben Tonart folgt. §. 397 — 406.
a.) Von der Folge: I ≠ II, oder: I ≠ II°. §. 3[illegible] 399.
b.) Von der Folge: I ≠ III. §. 401, 401.

c.) Von der Folge: I ⸗ IV, oder: I ⸗ IV.
§. 402.
d.) Von der Folge: I ⸗ V, oder: I ⸗ V.
§. 403, 304.
e.) Von der Folge: I ⸗ VI, oder: I ⸗ VI.
§. 405.
f.) Von der Folge: I ⸗ VII°, oder: I ⸗ VII°.
§. 406.
2.) Von denen Harmonieenschritten, wo, nach der Dreiklangsharmonie der Zweiten Stufe der Tonart, eine der übrigen Dreiklangsharmonieen eben dieser Tonart folgt. §. 407 — 414.
a.) Von der Folge: II ⸗ III. §. 408.
b.) Von der Folge: II ⸗ IV, oder: II° ⸗ IV.
§. 409.
c.) Von der Folge: II ⸗ V, oder: II° ⸗ V.
§. 410.
d.) Von der Folge: II ⸗ VI, oder: II° ⸗ VI.
§. 411.
e.) Von der Folge: II ⸗ VII°, oder: II° ⸗ VII°.
§. 412.
f.) Von der Folge: II ⸗ I, oder: II° ⸗ I.
§. 413, 414.
3.) Von den Harmonieenschritten, wo, nach der Dreiklangsharmonie der Dritten Stufe, eine der übrigen Dreiklangsharmonieen dieser Tonart folgt. §. 415.
4.) Von den Harmonieenschritten, wo, nach der Dreiklangsharmonie der Vierten Stufe einer Tonart, eine der übrigen Dreiklangsharmonieen derselben Tonart folgt. §. 416 — 423.
a.) Von der Folge: IV ⸗ V, oder: IV ⸗ V
§. 417.

b.) Von der Folge: IV ⸗ vi, oder: iv ⸗ VI. §. 418.

c.) Von der Folge: IV⸗vii°, oder: iv⸗vii°. §. 419.

d.) Von der Folge: IV ⸗ I, oder: iv ⸗ i. §. 420, 421.

e.) Von der Folge: IV ⸗ ii, oder: iv ⸗ ii°. §. 422.

f.) Von der Folge: IV ⸗ iii. §. 423.

5.) Von den Harmonieenschritten, wo, nach der Dreiklangsharmonie der Fünften Stufe, eine der übrigen derselben Tonart angehörigen Dreiklangsharmonieen folgt. §. 424.—430.

a.) Von der Folge: V ⸗ vi, oder: V ⸗ VI. §. 425.

b.) Von der Folge: V ⸗ vii°. §. 426.

c.) Von der Folge: V ⸗ I, oder: V ⸗ i. §. 427.

d.) Von der Folge: V ⸗ ii, oder: V ⸗ ii°. §. 428.

e.) Von der Folge: V ⸗ iii. §. 429.

f.) Von der Folge: V ⸗ IV, oder: V ⸗ iv. §. 430.

6.) Von den Harmonieenschritten, wo, nach der Dreiklangsharmonie der Sechsten Stufe, eine der übrigen Dreiklangsharmonieen derselben Tonart folgt. §. 431.

a.) Von der Folge: vi⸗vii°, der: VI⸗vii°. §. 432 — 437.

b.) Von der Folge: vi ⸗ I, oder: VI ⸗ i. §. 433.

c.) Von der Folge: vi ⸗ ii, oder: VI ⸗ ii°. §. 434.

d.) Von der Folge: vi⸗iii. §. 435.

e.) Von der Folge: vi⸗IV, oder: VI⸗iv. §. 436.

f.) Von der Folge: vi⸗V, oder: VI⸗V. §. 437.

7.) Von den Harmonieenschritten, wo, nach der Dreiklangsharmonie der **Siebenten** Stufe, eine der übrigen Dreiklangsharmonieen derselben Tonart folgt. §. 438.

B.) Von den Harmonieenschritten, wo, nach einer Dreiklangsharmonie eine leitereigne Septimenharmonie folgt. §. 439—441.

C.) Von den Harmonieenschritten, wo nach einer Septimenharmonie eine leitereigne Dreiklangsharmonie folgt. §. 442—469.

1.) Eigentliche Kadenz. §. 446—460.

a.) Eigentliche natürliche Kadenz. §. 447—451.

b.) Eigentliche Trugkadenz. §. 452—460.

2.) Nachgebildete oder uneigentliche Kadenz. §. 461—469.

a.) Nachgebildete natürliche Kadenz. §. 462—466.

b.) Nachgebildete Trugkadenz. §. 467—469.

D.) Von der Folge einer leitereigenen Septimenharmonie auf die andere. §. 470—474.

III.) Ausweichende Modulation, Ausweichung. §. 475—513.

A.) Aufzählung der verschiedenen Arten von Ausweichung. §. 478, 479.

B.) Allgemeine Bemerkungen über den Werth oder Unwerth der verschiedenen ausweichenden Harmonieenfolgen. §. 480-486.

C.) Klassifikation der verschiedenen Ausweichungen nach der Harmonie durch welche sie geschehen. §. 487 — 513.
1.) Ausweichungen durch die tonische Harmonie durch I oder I. §. 489 — 492.
2.) Ausweichungen durch die Dominantenharmonie der neuen Tonart. §. 493 — 502.
Ausweichungen durch die Hauptseptimenharmonie durch V_7. §. 494 — 498.
Ausweichungen durch die Dominantendreiklangsharmonie durch V. §. 499-501.
Wechseldominantenharmonie. §. 502.
3.) Ausweichungen durch die Dreiklangsharmonie der vierten Stufe der neuen Tonart durch IV oder IV. §. 503, 504.
4.) Ausweichungen durch eine der Nebenharmonieen der neuen Tonart. §. 505—513.
IV.) Modulatorische Einrichtung der Tonstüke im Ganzen. §. 514 — 566.
A.) Toneseinheit überhaupt. §. 514 — 520.
B.) Anfang eines Tonstükes. §. 521 — 534.
C.) Modulation im Verlaufe des Tonstükes. §. 535 — 546.
D.) Endigung der Tonstüke. §. 547 — 560.
1.) Authentische Stükendungen. §. 547 — 552.
2.) Plagalische Stükendungen. §. 553 — 558.
3.) Sonstige Stükendungen. §. 559, 560.
4.) Allgemeine Bemerkungen über den Werth oder Unwerth der verschiedenen Arten von Stükendungen. §. 561 — 565.
5.) Kennzeichen aus welcher Tonart ein Tonstük gehe. §. 566.
V.) Beispiele zur Uebung. §. 567.

Dritte Abtheilung.

Modulation.

I. *Modulation überhaupt.*

A.) *Begriff.*

§. 319.

Wir haben im ersten Buch die musikalischen Töne, sowol einzeln als in ihren Verhältnissen gegeneinander, — im zweiten Buch in der ersten Abtheilung die Zusammensezung mehrer Töne zu Akkorden, und die verschiednen Akkorde einzeln kennen gelernt, — in der zweiten Abtheilung die Verhältnisse der verschiedenen Harmonieen gegen einander, ihre Zusammengehörigkeit zu Tonarten, und die Verhältnisse der verschiednen Tonarten gegen einander. In der gegenwärtigen dritten Abtheilung des zweiten Buches kommt nun die Reihe an die Beachtung der Art wie in einem musikalischen Saze eine Harmonie auf die andre folgt. Diese Art wie man mehrere Harmonieen zu einem musikalischen Saze aneinander reiht, wie man eine auf die andre folgen lässt, oder kurz das Folgen einer Harmonie auf die Andere, nennt man Modulation; moduliren heisst eine Folge von Harmonieen hören lassen.

Den Schritt von einer Harmonie zur andern wollen wir einen Harmonieenschritt oder eine Harmonieenfolge nennen.

Jede einzelne Harmonieenfolge besteht also aus zwei auf einander folgenden Harmonieen.

B.) *Eintheilungen der verschiednen Arten von Modulation.*

1.) Leitereigne und ausweichende Modulation.

§. 320.

Die Gesammtheit aller denkbaren Harmonieenfolgen theilt sich in zwei sehr wesentlich verschiedne Hauptgattungen.

Die zwei aufeinander folgenden Harmonieen gehören nämlich entweder beide einer und derselben Tonart an, — oder nicht.

Erstenfalls, (d. h. wenn auf eine Harmonie eine andre folgt, welche derselben Tonart angehört wie die Erste,) nennen wir die Modulation eine leitereigne Modulation oder leitereigne Harmonieenfolge. Im zweiten Fall aber, (wenn auf eine Harmonie eine andre folgt, welche einer andern als der bisherigen Tonart angehört) nennen wir die Harmonieenfolge eine ausweichende Harmonieenfolge, ausweichende Modulation, oder kurz eine Ausweichung.

So lang ein Tonstük nur einzig mit Harmonieen modulirt, welche einer und derselben Tonart angehören, bleibt das Gehör gleichsam

in diese Tonart gestimmt. So wie aber eine Harmonie auftrit welche sich dem Gehör auf irgend eine Art als einer andern Tonart angehörig beurkundet, so wird dadurch dem Gehör natürlicher Weise sogleich das Gefühl dieser fremden Tonart eingeprägt, das Gehör wird gleichsam umgestimmt in den neuen Ton, das Gefühl der bisherigen Tonart wird mehr oder weniger ausgelöscht und verwischt, es trit eine neue Tonart auf die Bühne. — Man kann deshalb die Begriffsbestimmung von Ausweichung auch so geben: Ausweichung ist ein Harmonieenschritt wobei nach einer Harmonie eine andre folgt, welche einer andern Tonart angehört als die Erste, sie ist das Auftreten einer neuen Tonart, oder das Folgen einer Tonart auf die andre, sie ist eine Harmonieenfolge mit welcher zugleich eine Tonartenfolge verbunden ist, ein Harmonieenschritt in das Reich einer neuen Tonart, ein Harmonieenschritt oder Harmonieenwechsel der zugleich Tonartenschritt oder Tonartenwechsel ist, der das Gefühl der bisherigen Tonart aufhebt, und das einer neuen erwekt, — Ausweichen heist überhaupt: eine Harmonie hören lassen welche einer neuen Tonart angehört, kurzum also: *anfangen aus einem andern Ton zu spielen.*

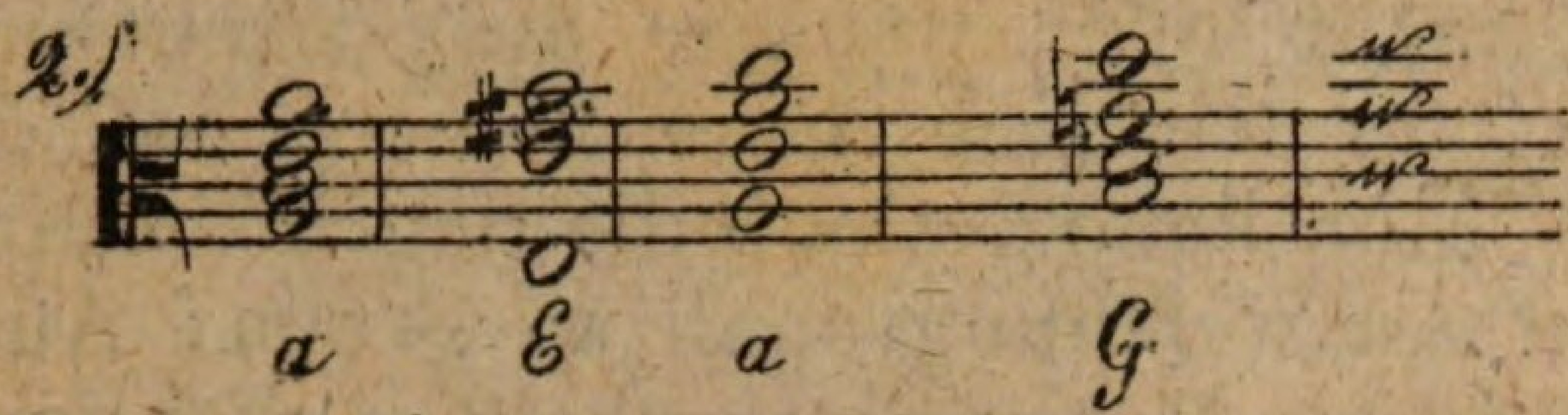
Wir wollen vorläufig von jeder dieser zwei Hauptgattungen von Harmonieenfolgen ein Beispiel geben.

1) Folgender Saz



geht aus a, und alle darin vorkommende Akkorde sind in a leitereigen zu Hause. Er besteht also aus lauter leitereignen Harmonieenfolgen, der Schritt von jedem Akkord zum folgenden ist ein leitereigner Harmonieenschritt.

Anders ist es im folgenden Beispiel:



Die hier im vierten Takt auftretende Harmonie G ist in a nicht einheimisch, (§. 255.) sie muss also einer andern als der bisherigen Tonart a angehören, und der Harmonieenschritt vom dritten Akkord zum vierten ist also ein ausweichender, eine ausweichende Harmonieenfolge, eine Ausweichung in eine andre Tonart. In dem Augenblik, wo ich die Harmonie G greife, höre ich auf aus a zu spielen.

§. 321.

Nicht jede Ausweichung löscht indessen das Gefühl der alten Tonart ganz vollkommen aus, nicht jede prägt das Gefühl der neuen dem Gehör vollkommen ein.

Wird das Gefühl der vorigen Tonica so sehr im Gehöre zerstört, und das Gehör so vollkommen und überwiegend in die neue Tonart umgestimmt, dass es jene völlig vergisst, und förmlich der neuen huldigt, wird die neue Tonart als neue Hauptperson aufgeführt, welche die vorhergegangne förmlich in Schatten stellt, ver-

drängt, und vergessen macht, das ganze Interesse an sich reisst, und sich auf den tonischen Thron sezt; dann heisst eine solche Ausweichung mit Recht eine vollkommne oder ganze Ausweichung, auch wol Uebergang in eine neue Tonart.

Ist aber die Ausweichung von der Art, dass sie das Gefühl der alten Tonart im Gehör nicht völlig auslöschst, prägt sie ihm die Stimmung der neuen Tonart nicht vollkommen ein, sondern lässt das Gefühl der vorhergegangnen Tonart noch überwiegend im Gehör zurük, lässt sie die neue Tonart nicht sowol als Hauptperson auftreten, sondern so zu sagen nur als Nebenrolle eine Szene spielen, so heist diese Ausweichung mit Recht eine unvollkommne oder halbe Ausweichung; sie erscheint dann weniger als eine wirkliche förmliche Ausweichung, denn als leichte Anspielung auf eine fremde Tonart, als vorübergehende Abschweifung und folgenloser Seitensprung in ein fremdes Tongebiet, als kleine Untreue gegen die bisherige Tonart, als eine im Vorübergehen flüchtig berührte Episode. (Manche nennen diese Gattung von Ausweichungen auch zufällige, oder auch wol durchgehende Ausweichungen.

Als Beispiel einer Ausweichung dieser Gattung mag folgender Saz dienen;

1.)



Er geht aus $\mathfrak{C}$; im Verfolg erscheint die der $\mathfrak{C}$-Leiter fremde Harmonie $\mathfrak{D}_7$, und bewirkt folglich zwar allerdings eine Ausweichung;

allein diese ist so unvollkommen, dass das Gefühl der Tonart C dadurch gar nicht ausgelöscht wird.

So geschieht in folgendem Saz, der im ganzen aus A dur geht,

2.)



(Vergl: §.362. u: 367.)

in der zweiten Hälfte des zweiten Taktes, durch die Harmonie E_7 mit kleiner None, eine wiewol nur sehr unbedeutend vorübergehende Abschweifung ins Gebiet von a, (§. 244 N° 9.) welche aber ohne Folgen bleibt, indem unmittelbar darauf A dur wieder in seine Rechte zurüktrit, welche das Gehör auch noch ganz und gar nicht vergessen hatte, vielmehr sich dabei gleichsam wieder ganz zu Hause findet. Folgendes Beispiel aus C enthält sogar mehrere der Tonart C fremde Harmonieen,

3.)



allein im Ganzen wird doch das Gefühl von C dadurch nicht aus dem Gehör vertilgt, vielmehr fühlt man sich am Ende des Sazes wieder vollkommen in C zu Hause.

Wir werden in der Folge sehen, dass manche Ausweichungen so sehr kurz vorübergehend sind, dass sie kaum den Namen von Ausweichungen verdienen, indem sie auf eine

neue Tonart gleichsam nur einen Augenblik anspielen, indess das Gehör doch auch nicht einen Augenblik aufhört, die vorige Tonart noch als Haupttonart zu empfinden.

Uebrigens lässt sich eine bestimmte Grenze zwischen ganzen und sogenannten halben Ausweichungen nicht ziehen, da der Unterschied nur in dem Mehr oder Weniger besteht, welches seiner Natur nach unendlich vieler Abstufungen fähig ist, zwischen welchen keine positive Grenze liegt. Darum können wir also auch der wenn gleich allerflüchtigsten und unbedeutendsten Ausweichung doch den Namen Ausweichung nicht versagen.

§. 322.

Je nachdem nun die tonische Note der Tonart in welche ausgewichen wird, von der bisherigen Tonica um eine Sekunde, um eine Terz, Quarte, Quinte, u. s. w. entfernt ist, nennt man die Ausweichung eine Ausweichung in die Sekunde, in die Terz (oder Mediante, § 212), in die Quarte (Unterdominante), Quinte (Dominante), u. s. w. Wenn z. B. in einem Saze der aus C-dur geht eine Harmonie auftrit welche sich als der Tonart D-dur oder d-moll gehörend ankündigt, so nennt man dies eine Ausweichung in die grosse oder kleine Tonart der Sekunde, weil die Tonica D der neuen Tonart D oder d gegen die bisherige Tonica C ein Intervall einer Sekunde ausmacht, und zwar in die Tonart der grossen Sekunde, weil von C zu D eine grosse Sekunde ist. In gleichem Sinne heisst die Ausweichung von D oder d ins F oder f eine Ausweichung in die Tonart der kleinen Terz oder Mediante, — von D oder d ins G oder g in die

der Unterdominante oder Quarte, — von G oder g ins D oder d in die der Dominante, der Quinte oder Unterquarte, — von D oder d ins H oder h in die der grossen Sexte oder kleinen Unterterz, — von C oder c ins B oder b in die Septime oder Untersekunde.

2.) Grösse der Harmonieenschritte: Sekundenfortschreitungen, Terzenfortschreitungen, u. s. w. der Grundharmonieen.

§. 323.

Eine zweite Eintheilung der verschiednen möglichen Harmonieenfolgen beruht auf der Entfernung der beiden Grundnoten der zwei auf einanderfolgenden Harmonieen. Wenn nämlich nach einer Harmonie eine andere folgt, welche ihren Siz um eine Stufe höher hat als jene, z. B. wenn nach der Harmonie *C* die Harmonie *d* folgt, Fig. 1), so nennt man dies eine Sekundenfortschreitung oder einen Sekundenschritt der Grundharmonie, weil die Grundnote C des ersten Akkordes von der Grundnote D des zweiten um eine Sekunde entfernt ist; und zwar ist die Harmonieenfolge *C* ⸗ *d* ein Harmonieenschritt von einer grossen Sekunde. Ebenso sind es Sekundenschritte der Grundharmonie, wenn nach *C* die Harmonie d_7 folgt, Fig. 2), oder nach *C* die Harmonie D_7, Fig. 3), oder nach C_7 ⸗ *d*, Fig. 4), oder nach *e* ⸗ fis^{o}_{7}, Fig. 5), u. s. w. und zwar sind dieses lauter grosse Sekundenschritte; ein kleiner Sekundenschritt aber ist z. B. *C* ⸗ *Des*, Fig. 6), oder E_7 ⸗ *F*, Fig. 7), oder *e* ⸗ F_7, Fig. 8.)



In eben diesem Sinne nennt man eine Harmonieenfolge wie z. B. *a ⸗ C*, Fig. 9, oder wie *e ⸗ G*$_7$, Fig. 10, oder wie *D ⸗ Fis*$_7$, Fig. 11, u. s. w. eine **Terzenfortschreitung** der Grundharmonie; einen Harmonieenschritt wie z. B. *G ⸗ C*, Fig. 12, oder wie *D*$_7$ *⸗ G*$_7$, Fig. 13, eine **Quartenfortschreitung** der Grundharmonie; Fig. 14 eine **Quinten - oder Unterquartenfortschreitung**; Fig. 15 eine **Sexten- oder Unterterzenfortschreitung**; Fig. 16 einen **Septimen - oder Untersekundenschritt**.



§. 324.

Man verwechsle die Ausdrüke und Begriffe von **Terzen - oder Quartenfortschreitung** u. s. w. **der Grundharmonieen** nicht mit den Begriffen von **Ausweichung der Modulation in die Tonart der Sekunde, der Terz,** u. s. w. wovon wir §. 322. sprachen. Der Ausdruk „in dies oder jenes Intervall ausweichen" bezeichnet das Folgen **einer Tonart auf die Andre**; hingegen der Ausdruk: „die

Grundharmonie schreitet in Terzen, in Quarten fort, u. s. w." spricht von dem Folgen e i n e r H a r m o n i e a u f d i e A n d r e, abgesehen davon, ob diese Harmonieenfolge etwa auch zugleich eine Ausweichung ist, oder nicht; oder, um in unsrer Zeichensprache zu reden: das was wir durch das Aufeinanderfolgen zweier teutschen Buchstaben anzeigen, ist eine Fortschreitung der Modulation in eine neue Tonart; — das hingegen was wir durch zwei auf einander folgende lateinische Kursivbuchstaben vorstellen, ist das Fortschreiten der Grundharmonie, das Folgen einer Harmonie auf die andre, abgesehen davon, ob diese beide Harmonieen zu einerlei oder zu zwei verschiednen Tonarten gehören, ob ihnen ein und derselbe teutsche Buchstab voransteht, oder nicht.

3.) Harmonische Reihen oder Sequenzen.

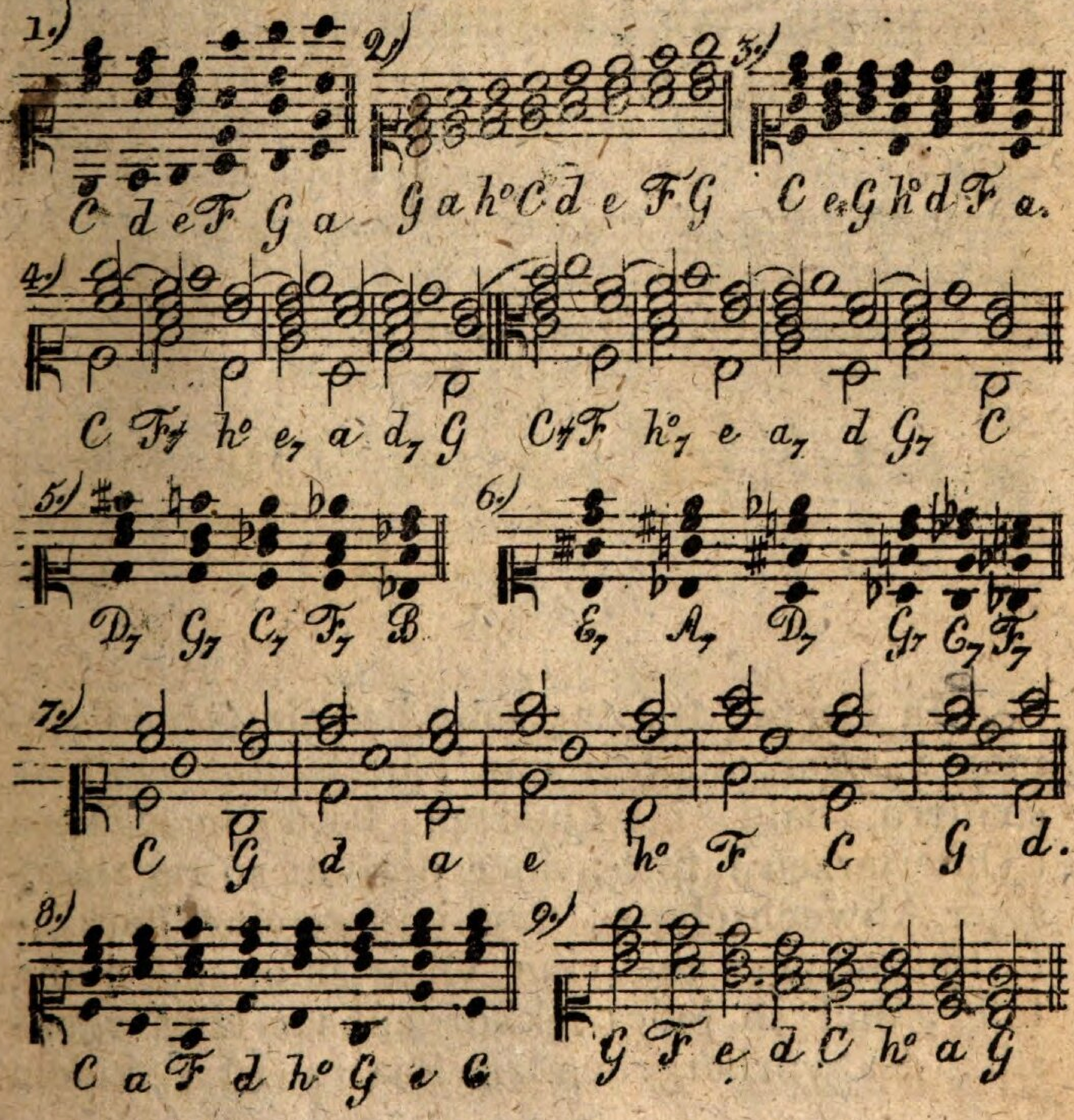
§. 325.

E i n e f o r t g e s e z t e R e i h e e i n a n d e r ä h n l i c h e r H a r m o n i e e n f o l g e n nennt man e i n e h a r m o n i s c h e R e i h e n f o l g e, h a r m o n i s c h e R e i h e, o d e r S e q u e n z.

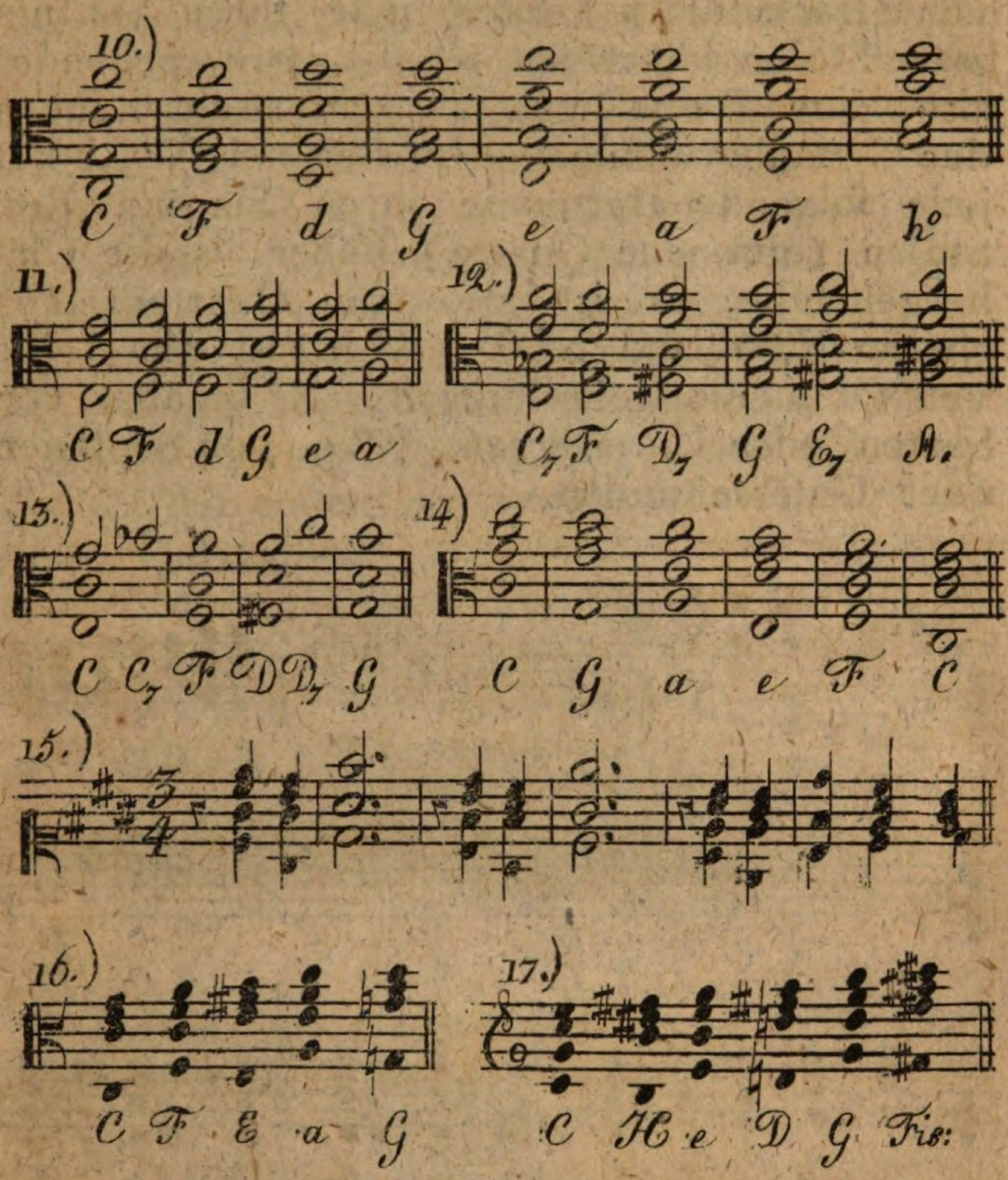
Diese Aehnlichkeit zweier oder mehrer Harmonieenschritte kann nun auf Mehrerlei beruhen.

a) Sie kann erstens darin bestehen, dass l a u t e r H a r m o n i e e n s c h r i t t e v o n e i n e r l e i G r ö s s e aneinander gereiht werden, z. B. lauter Sekundenschritte, lauter Terzenfortschreitungen, u. s. w. So ist Fig. 1. eine Reihe von lauter Sekundenschritten, und zwar

von zwei grossen, *C–d*, *d–e*, dann einem kleinen, *e–F*, u. s. w. N° 2. ist eine eben solche Sekundenreihe, N° 3. eine Sequenz von Harmonieen deren jede ihren Siz um zwei Stufen höher hat als die vorhergehende, also eine Reihe von Terzenfortschreitungen der Grundharmonie. — Im Beispiel N° 4. hat jede folgende Harmonie ihren Siz um drei Stufen (um eine Quarte) höher als die vorhergehende, es ist also eine Quartenreihe; ebenso N° 5, und N° 6. N° 7. ist eine Reihe von Quintenfortschreitungen, N° 8. aber von Sexten oder Unterterzen, N° 9. von Septimen oder Untersekunden.



Mehr zusammengesezt als die obigen Beispiele sind folgende Reihen:



In N° 10, 11, 12, schreitet die Grundharmonie zwar nicht in nur einerlei Intervallen, sondern bald in Quarten bald in Sexten (Unterterzen) fort; aber dies in so regelmäsiger Abwechselung, dass immer eine Terzenfortschreitung auf eine Quartenfortschreitung folgt, und so jedes Akkordenpaar ein Gegenstük des vorhergehenden Paares ist, indem

jedes aus einer Terzen- und einer Quartenfortschreitung besteht. Takt 3 und 4 in N° 10 sind gleichsam eine Nachbildung von Takt 1 und 2, nur auf höhern Stufen; Takt 1 und 2 bilden zusammen eine Gruppe, Takt 3 und 4 eine ähnliche als Seitenstük zur ersten, Takt 5 und 6 eine Seitengruppe zu den vorigen, u. s. f. Jede Gruppe besteht aus einer Quarten- und einer Sextenfortschreitung. Ebenso in N° 13.

In N° 14 wechseln auf gleiche Art Quintenfortschreitungen mit Sekundenschritten, und auch hier ist also ein jedes Taktpaar gleichsam eine Nachbildung des vorhergehenden Paars, eine Wiederholung desselben auf einer andern Tonstufe, eine Nachbildung der vorhergehenden Gruppe.

Wieder anders sieht es in N° 15 aus: in demselbem folgen immer zwei Quintenfortschreitungen nacheinander, und bilden eine aus drei Akkorden in zwei Takten bestehende Gruppe, welche sich in den folgenden zwei Takten in ähnlicher Gestalt, aber eine Stufe tiefer, wiederholt.

In N° 16 u. 17 wechseln Quartenfortschreitungen mit Septimen- oder Untersekundenschritten.

§. 326.

b.) Eine andre eigne Art von Aehnlichkeit der zu einer Sequenz aneinander gereiheten Harmonieenschritte entsteht daraus, wenn *die verschiednen Harmonieen woraus die Reihe besteht* sämtlich *einander* nicht blos *ähnlich*, sondern auch *gleich sind*, z. B nicht blos lauter Dreiklangs- oder lauter Septimenharmonieen, oder Dreiklangs- und Septimenharmonieen in gleichmäsigem

Wechsel, sondern auch sogar lauter Dreiklänge oder Septimenharmonieen derselben Art, z. B. lauter harte Dreiklänge, lauter Hauptseptimenharmonieen, u. s. w. In den obigen Beispielen N° 1, 2, 3, 7, 8, 9, 10, 11, 14, und 15 erscheinen zwar lauter Dreiklänge, aber nicht alle von einerlei Art, sondern, wie auch gleich die darunter gesezten Buchstaben zeigen, bald grose bald kleine bald verminderte. In N° 4, folgen regelmäsig Dreiklänge und Septimenakkorde aufeinander, aber ebenfalls von verschiednem Kalibre, wie ebenfalls wieder die Buchstabenbezeichnung sogleich anschaulich macht.

Hingegen in N° 5 und 6 erscheinen, wie auch wieder die untergesezten Buchstaben zeigen, lauter Hauptseptimenharmonieen, in N° 12 eben solche abwechselnd mit harten Dreiklängen. Ungefähr dasselbe geschieht in N° 13. In N° 12 und 13 ist jedes Taktpaar eine getreue Nachbildung des vorhergehenden Paares, nur um eine Stufe höher versezt, weshalb man Gänge dieser Art auch wol Transpositionen zu nennen pflegt.

Sieht man der Sache auf den Grund, so findet man, dass die Harmonieen aus welchen jene erstern Beispiele (N° 1, 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 15) bestehen, sämtlich aus einer und derselben Tonart genommen sind, (N° 4 erschöpft in regelmäsigem Wechsel sogar die Gesammtheit aller der Tonart 𝔈 eigenthümlichen Dreiklangs- und Septimenharmonieen.) Da nun aber auf den verschiednen Stufen einer Tonleiter nicht einerlei Harmonieen zu finden sind, z. B. auf der ersten Durstufe ein harter Dreiklang, auf der zweiten ein weicher, u. s. w. (§. 248.) so können auch

natürlicher Weise in einer Sequenz von Akkorden die alle in einerlei Tonart gehören, die einzelnen Akkorde nicht alle von einerlei Kalibre sein; und umgekehrt, wenn lezteres der Fall ist, so muss die Reihenfolge nothwendig aus Akkorden von mehrern Tonarten gebildet sein, wie N° 5, 6, 12, 13; (wiewol freilich nicht jede aus Harmonieeen verschiedner Tonarten zusammengesezte Reihe darum auch allemal durchaus von gleichem Calibre ist, wie N° 16 und 17 beweisen.)

§. 327.

Aus eben dem Gesichtspunkt wird man auch bemerken dass eine sich blos in einerlei Tonart herumdrehende Sequenz unmöglich aus H a r m o n i e e n s c h r i t t e n von g a n z g l e i c h e r G r ö s s e b e s t e h e n kann. Z. B. in N° 1 und 2 bewegt sich die Grundharmonie freilich in lauter Sekundenschritten, in N° 3 in lauter Terzen, bei N.° 4 in lauter Quarten u. s. w. bei N° 14 abwechselnd in Quinten und Sekunden, u. s. w. allein in N° 1 und 2 sind es bald grosse bald kleine Sekunden, in N° 3 eben solche Terzen, in N° 4 eben solche Quarten, u. s. w. in N° 14 bald grosse bald kleine Sekunden (und, wenn man die Reihe weiter fortsezt, auch bald grosse bald kleine Quinten) u. s. w.

Auch hievon ist der Grund sehr natürlich, weil nämlich die Tonleiter nicht aus lauter gleich grossen Stufen besteht.

§. 328.

Ebenfalls aus dem nämlichen Gesichtspunkte bemerkt man, dass, so wie aus den leitereignen Akkorden einer Durtonart sich

keine Sequenz von Akkorden gleichen Kalibers bilden lässt, ebenso aus den einer Molltonart eigenthümlichen Harmonieen gar keine ununterbrochen fortgesezte Reihe durchgeführt werden kann, weil nämlich in weicher Tonart nicht, wie in der harten, auf jeder Tonstufe zwei Harmonieen residiren, die Reihe der einer Molltonart eigenthümlichen Akkorde also Lüken hat. Wollte man z. B. in *a* moll eine Reihe von Sekundenschritten von der tonischen Harmonie *a* an aufwärts bilden, so würde gleich zum zweiten Schritt eine Harmonie auf der dritten Tonstufe fehlen, (§. 245.) Fig. 1 Ein gleiches findet man in den unter Fig. 2. angeführten Sequenzen, so wie in jeder andern die man den im §. 325. angeführten Dur-Reihen in Moll nachzubilden versuchen will; Fig. 3. 4. Einiger andern Uebelstände die in Ansehung des Stimmenflusses dabei eintreten hier noch gar nicht zu gedenken.



Wol kann man zwar auch in Säzen die aus Moll gehen Gänge anbringen welche solchen Sequenzen ähnlich sehen; z. B. in der schon oben S. 180 d. I. B. angeführten Klaviersonate:

51)



allein solche Säze beruhen, wie wir in der Folge werden erkennen lernen, immer entweder † (S. Seite 6 auf Ausweichungen, oder auf durchgehenden oder Scheinakkorden.

§. 329.

c.) Die Aehnlichkeit der in einer Reihe nach einander folgenden Harmonieenschritte kann auch dadurch erhöht werden dass d i e A k k o r d e w o r a u s d i e R e i h e b e s t e h t a l l e i n e i n e r l e i L a g e, oder auch sonst in e i n e r l e i U m s t a l t u n g e n erscheinen.

So stehen im Beispiel N° 2 §. 325. die sämmtlichen Akkorde in erster Verwechslung, und zwar so, dass die Grundnote zuoberst, die ursprüngliche Quinte aber in der Mitte liegt. — Von ähnlicher Art ist das Beispiel N° 9.

In den Beispielen N° 3, 4, 7, 8, 10, 14, 15, 16 und 17 befinden sich alle Akkorde in unverwechselten Lagen. Dabei kehrt dieselbe Lage der obern Intervalle je einen Akkord um den andern wieder: d. h. es liegt in N° 4 und N° 10 bald die Quinte bald die Grundnote zu oberst; die zweitoberste Note ist in N° 4 je ein Mal die Terz, das andre Mal die Septime, in N° 10 aber je einmal die Terz und ein Mal der Grundton selbst, u. s. w. In N° 7, 14, 16 und 17 liegt bald die Terz, bald die Quinte zuoberst; in N° 3 und N° 8 bald die Grundnote, bald deren

Quinte, bald deren Terz; in N° 15 je ein Mal die Quinte und zweimal die Terz. — In N° 5 befinden sich die Intervalle je des einen Akkordes in unverwechselter Lage, die des andern aber in zweiter Verwechslung. In dem aus lauter Hauptseptimenharmonieen bestehenden Beispiel N° 6 erscheinen dieselben sämtlich durch Auslassung des Grundtones und Beifügung einer kleinen None umgestaltet, wobei je der eine Akkord in zweiter, der andere in vierter Verwechslung steht. In N° 11, 12 und 13 wechseln unverwechselte Akkorde mit ersten Verwechslungen. Dabei liegt in N° 5 bald die Terz bald die Septime der Grundnote zuoberst, in N° 6 bald die None bald die Quinte des Grundtons; in N° 11 bald dessen Quinte bald dessen Terz; in N° 12 bald die Grundnote, bald deren Quinte. Eben so regulär kehrt in N° 13 bei jeder Gruppe dieselbe Lage der obern Intervalle wieder.

§. 330.

d.) Auch dadurch wird die Æhnlichkeit der zu einer harmonischen Reihe aneinander gereiheten Harmonieenfolgen erhöht, wenn dieselben sich auch *in Ansehung des rhythmischen Gewichts* (§. 103) gleichen. Z. B. in N° 11 der §. 325. aufgeführten Reihen fällt immer abwechselnd die eine Harmonie auf die schwere, die andre auf die leichte Hälfte des Taktes, wobei auch dieses noch zutrift, dass alle auf die erste Takthälfte fallende Akkorde in Ansehung der Lage einander ähnlich sind, und ebenso alle auf der zweiten Takthälfte erscheinende. Eben dies ist der Fall in N° 7, so wie auch in N° 4, wo überdies allemal auf die schwere Takt-

hälfte eine Septimenharmonie, auf die leichte aber ein Dreiklang fällt. Auch in N° 13 kehrt dieselbe Gruppe von drei Harmonieenfolgen jedesmal auf ähnlichen Taktzeiten wieder. — In N° 12 ist diese Ordnung verrükt, welches wieder eine eigne Wirkung thut.

§. 331.

Aus allem bisherigen sieht man leicht, dass solche Sequenzen sich bis ins unendliche vervielfältigen lassen, je nachdem man entweder blos Dreiklänge, oder blos Septimenharmonieen, oder beiderlei, und zwar entweder blos ähnliche, oder ganz gleiche Harmonieen, bald sämtlich in einerlei, bald abwechselnd in verschiednen Lagen, bald auf ähnlichen, bald auf verkehrten Taktzeiten wiederkehrend, in Reihen zusammenflicht. Die verschiednen hier möglichen Kombinationen sind fast zahllos.

§. 332.

Uebrigens genügt es uns hier, blos die Gattung kennen gelernt zu haben: die Regeln welche bei Bildung solcher modulatorischen Reihen zu beobachten sind, sind keine andern als die Regeln jeder andern Modulation, und wir haben also hier über den Werth oder Unwerth dieser oder jener Sequenz, oder dieser oder jener in einer Sequenz vorkommenden Modulation, oder über sonstige dabei zu beobachtende Regeln, nichts eigens zu sagen, sondern deshalb nur auf die allgemeinen Regeln zu verweisen, welche wir theils bis jezt kennen gelernt, theils kennen zu lernen noch im Begriff stehen.

C.) *Næhere Bestimmtheit der Bedeutung der Harmonieen durch Verbindung derselben untereinander.*

§ 333.

Durch das Aneinanderreihen mehrer Harmonieen zu einem zusammenhängenden Saze verschwindet endlich gröstentheils die Doppelsinnigkeit welche, wie wir in der Lehre von der Mehrdeutigkeit (§. 271) gesehen, jeder einzeln betrachteten Harmonie anklebt, so wie in der Sprache mehrdeutige Worte durch den Zusammenhang der Rede bestimmtere Bedeutung gewinnen. Das heist: So wie wir jeden Zusammenklang bisher für sich, allein und ohne Rüksicht auf die Harmonieenfolge, auf die vorhergegangenen und nachfolgenden Harmonieen, betrachtet haben, erschien freilich jeder Zusammenklang mehrdeutig; keiner der solchergestalt aus allem Zusammenhang gerissenen Akkorde erschien unzweideutig als grade die und die Harmonie, der und der Stufe der und der Tonart. — So wie hingegen das Gehör einen Akkord im Zusammenhang einer musikalischen Phrase vernimmt, so gewinnt derselbe sogleich bestimmtere Bedeutung, und das Gehör erklärt sich aus dem Zusammenhange die nähere Bedeutung des ausser solchem Zusammenhang vieldeutigen Akkordes.

Wie dies geschieht wollen wir nun vor allem näher betrachten.

§. 334.

Die Grundsäze hierüber sind sehr einfach, ja sie beruhen sogar sämtlich auf dem

Grundsaz der möglichsten Einfachheit, auf dem obersten Grundsaze: Das Gehör erklärt sich jede Harmonie auf die möglichst einfache, möglichst natürliche, möglichst nahe liegende Art.

Nämlich:

§. 335.

(I.) Jeder musikalische Saz fängt gewöhnlich mit der tonischen Harmonie an; dies ist nicht nur an und für sich selbst so natürlich, sondern das Gehör ist daran schon so sehr gewöhnt, dass, wenn ein musikalischer Saz mit einer harten oder weichen Dreiklangsharmonie anfängt, das Gehör dieselbe sogleich als tonische (als I oder I) annimmt. Wenn also z. B. ein Tonstük mit der Harmonie des Dreiklangs *Es* anfangt, so nimmt das Gehör diesen Akkord als tonischen, als I auf, und stimmt sich in die Tonart Es dur.

§. 336.

(II.) Ist aber das Gehör einmal in eine Tonart gestimmt, so stimmt es sich auch nicht ohne hinreichenden Grund wieder in eine andre um.

Aus diesem Grundsaz, (welcher gleichsam das musikalische Gesez der Trägheit, principium inertiae, ist, oder, wenn man lieber will, der Saz des zureichenden Grundes auf die Stimmung des Gehörs angewendet,) fliessen nun weiter folgende zwei Folgesäze:

§. 337.

(*a.*) Das Gehör sieht jede vorkommende Harmonie, welche an sich selbst in der bisherigen Tonart vorfindlich ist, in der Regel auch wirklich als ein Glied dieser bisherigen Tonart an, oder, mit andern Worten, es nimmt eine solche Harmonieenfolge als eine Leitereigne, nicht als eine Ausweichung auf. Wenn z. B.

1)

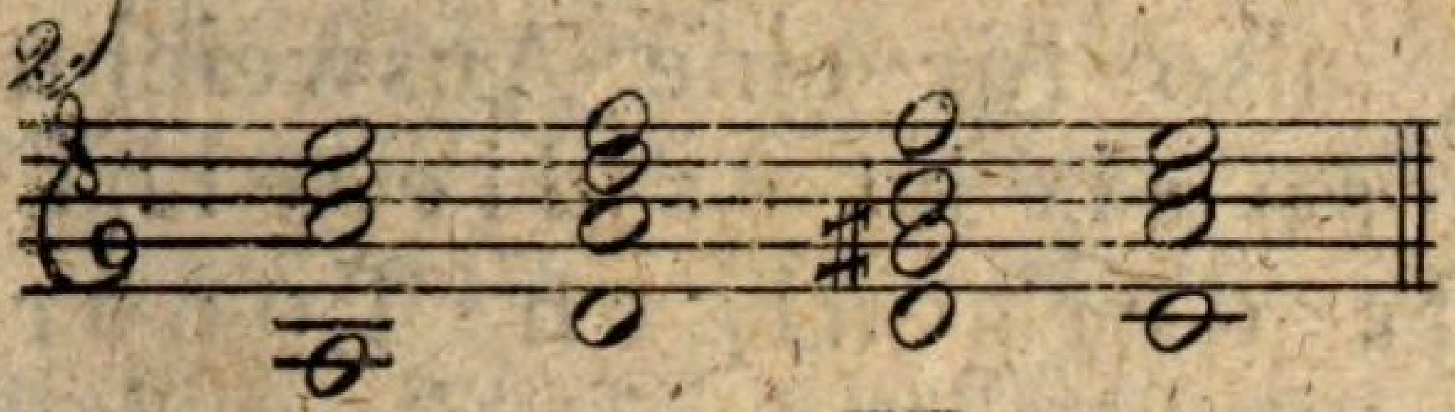


C: I vi

in einem Saze der aus C dur geht, die Harmonie *a* erscheint, welche, wie wir aus der Mehrdeutigkeit des Sizes §. 256. wissen, bald die weiche Dreiklangsharmonie der sechsten Stufe in C dur, (C: vi), bald die der zweiten Stufe in G dur, (G: ii), bald die der dritten in F dur, (F: iii), bald die der vierten in e moll (e: iv,) bald tonische Harmonie in a moll (a: i,) sein kann; so versteht unser Gehör sie am liebsten als vi der bisherigen Tonart C dur, nicht aber etwa als i von a moll, oder als ii von G dur, oder als iii von F dur, oder als iv von e moll.

Ebenso, wenn in einem Saze aus a moll der Zusammenklang [H d f gis] erscheint, welcher enharmonisch mehrdeutig ist, weil er grade so klingt wie [H d f as] oder [H d eis gis] oder [ces d f as] (§. 191.)

2)

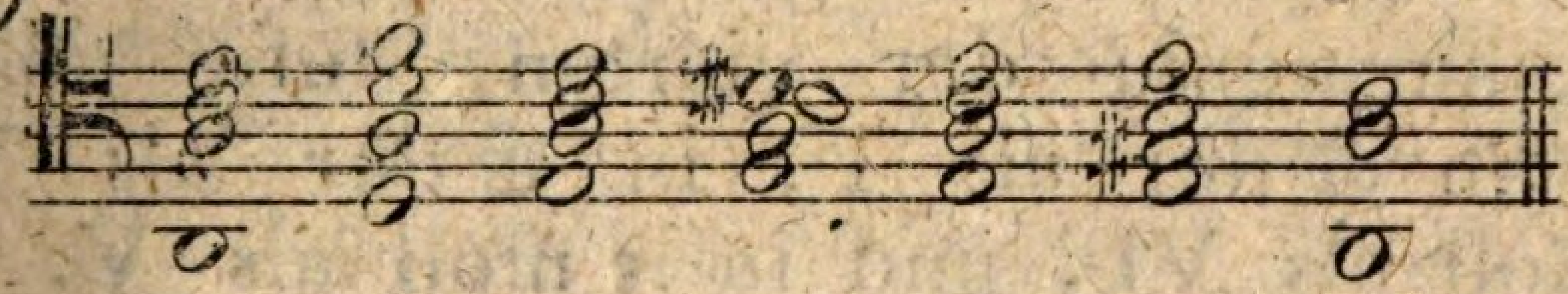


a: I IV V_7 I

so nimmt ihn das Gehör ohne Anstand in der erstern dieser vier Bedeutungen, weil er so als $\mathcal{E}_7$ in der bisherigen Tonart a moll vorfindlich ist, in den andern Bedeutungen aber in den fremden Tonarten c, fis und es moll aufgesucht werden müsste.

Ebenso versteht das einmal in a moll gestimmte Gehör den ebenfalls enharmonisch mehrdeutigen Akkord [f a c dis] nicht als [f a c es] obgleich dieses Leztere ganz eben so klingt wie jenes; (§. 185.)

3)



a: I IV I II°_7 I V I

denn von [f a c dis] ist die Grundharmonie h°_7 (§. 181.) welche in a moll als II°_7 zu Hause ist; (§. 244. N°. 7.) von [f a c es] aber wäre die Grundharmonie $\mathcal{F}_7$ welche in a moll nicht, sondern nur in B dur oder b moll zu finden ist. (§. 258.)

§. 338.

(*b.*) Kommt hingegen dem in eine gewisse Tonart gestimmten Gehör eine Harmonie vor welche in der bisherigen Tonart nicht vorfindlich ist, welche es sich also unmöglich als der bisherigen Tonart angehörend erklä-

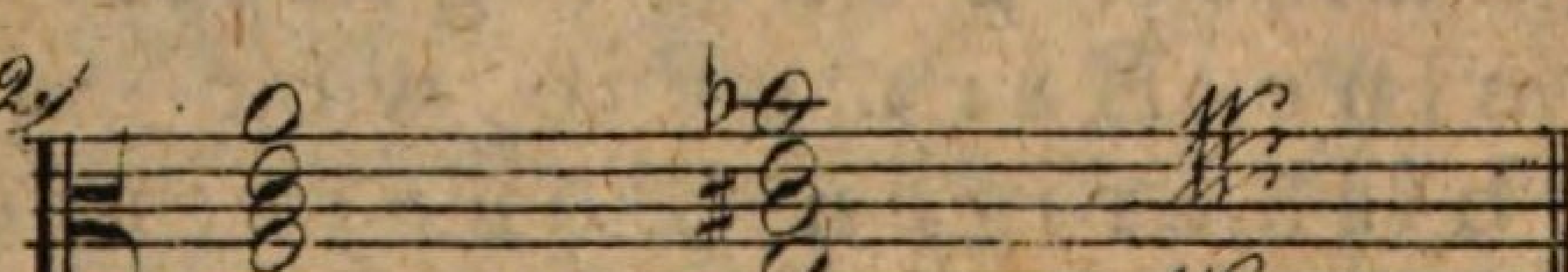
ren kann, also für eine Ausweichung erklären muss, so sieht es dieselbe wenigstens als derjenigen Tonart angehörig an, welche mit der, in welche es bisher gestimmt war, möglichst nahe und innig verwandt ist, oder mit andern Worten: es sieht eine solche Harmonieenfolge zwar als eine Ausweichung, aber doch als eine möglichst wenig entfernte Ausweichung an. Z. B. in einem Saze aus C dur komme die Harmonie *H* vor:

1.) 

C: I VI e: V I ?

H findet sich in Fis dur als harte Dreiklangsharmonie der vierten Stufe (als Fis: IV, in H dur als I, in E dur als V, in Dis moll als VI, und in e moll als V. Unter all diesen Tonarten ist e moll der bisherigen Tonart noch am nächsten verwandt; folglich wird das Gehör die befragliche Harmonie *H* als e: V aufnehmen, und sich also nur ins e moll, nicht aber in die noch weiter entfernten Tonarten Fis dur, H dur, E dur oder Dis moll umstimmen.

Ebenso: wenn in einem Saze aus a moll der Zusammenklang [cis e g b] erscheint, welcher grade so klingt wie [des e g b] oder [cis e g ais] oder [des fes g b], (§ 175 und 191.)

2.) 

a: I d: V I

so nimmt ihn das Gehör ohne Anstand eher für $\mathcal{A}_7$ und somit für die Hauptseptimenharmonie auf der fünften Stufe der mit dem bisherigen a-moll nächst verwandten Tonart d moll, (für d : V_7,) als für $\mathcal{C}_7$, oder $\mathcal{F}is_7$, oder $\mathcal{E}s_7$, in welchen Eigenschaften man den Siz jenes Zusammenklanges in den viel weiter entfernten Tonarten f moll, as moll, oder h moll, aufsuchen müsste. (§. 258.)

Ebenso versteht das einmal ins a moll gestimmte Gehör den Akkord [c e g ais] oder [c e g b], (§. 185.)

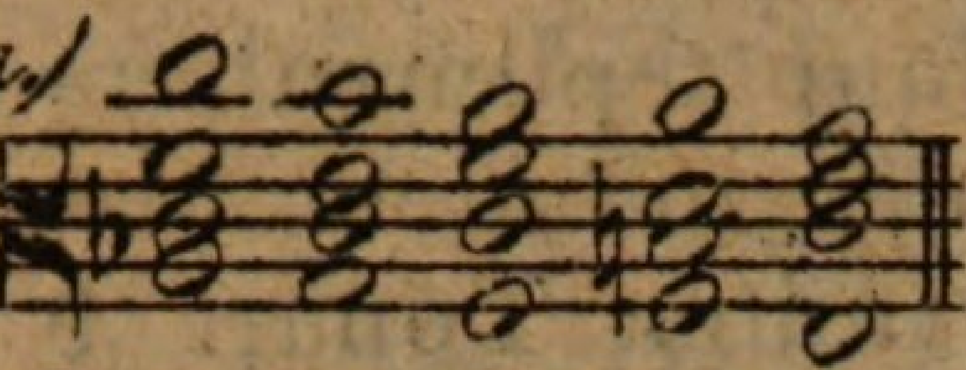


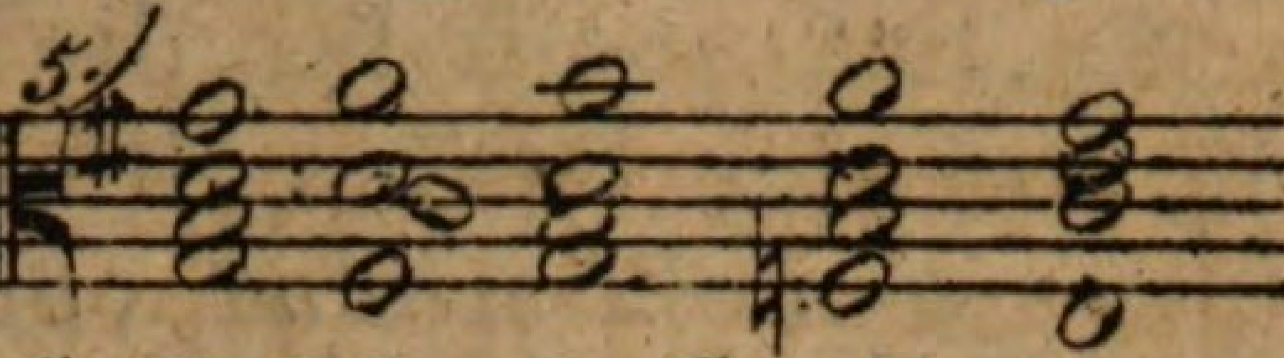
a: I V I e: II° I V

doch immer lieber für [c e g ais], und somit für die Septimenharmonie mit kleiner Quinte auf der zweiten Stufe der nahe verwandten Tonart e moll, (für e : $II°_7$) als für [c e g b], welcher leztere Akkord als Hauptseptimenharmonie, als V_7, in den weiter entfernten Tonarten F-dur oder f-moll aufzusuchen wäre.

Oder wenn in einem Saze der bisher aus g-moll gieng, der Akkord [g h d f oder eis] erscheint, so wird ihn das Gehör offenbar lieber für ersteres, für $\mathcal{G}_7$, und sohin für c : V_7, nehmen, als für $cis°_7$, welches $II°_7$ der viel weiter entfernten Tonart h-moll wäre. (Vergleiche das im ersten Theil, Seite 181 in der Anmerkung, angeführte Beispiel. Noch eine weitere Bestättigung davon, dass der zweite Akkord jenes Beispiels nicht $cis°_7$, sondern $\mathcal{G}_7$ sei, werden wir unten finden.

Ebenso versteht in folgenden Beispielen

4/ 

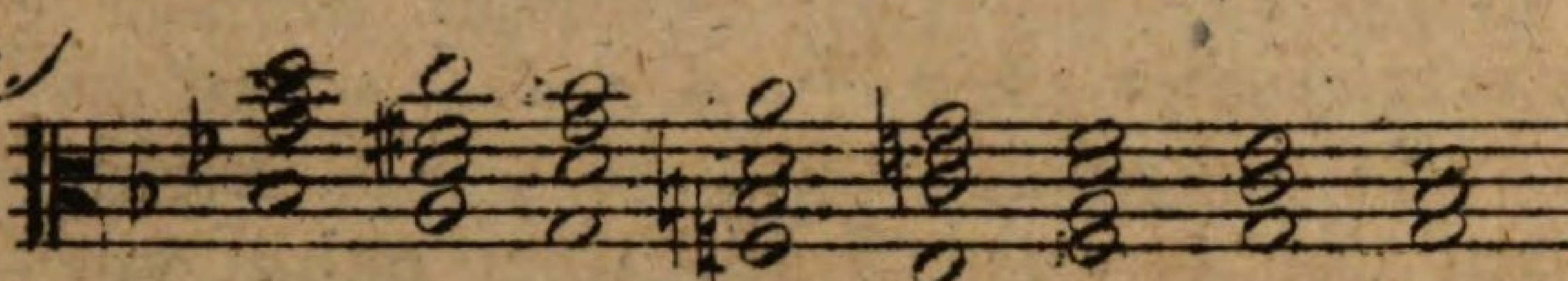
5/ 

F: I V_7 I. C: V_7 I. G: I V_7 I. C: V_7 I

das Gehör den Akkord [f h d a] als V_7 der mit dem anfänglichen F-dur oder G-dur nächstverwandten Tonart C-dur, nicht aber als $_{II}{}^{\circ}{}_{7}$ der mit F oder G erst im zweiten Grad verwandten Tonart a-moll.

§. 339.

Es kann sich auch wol treffen, dass ein neu auftretender Akkord an sich selbst in zwei verschiedenen Tonarten zu finden wäre, welche beide gleich nahe mit der bisherigen Tonart verwandt sind. Z. B. im folgenden Saze

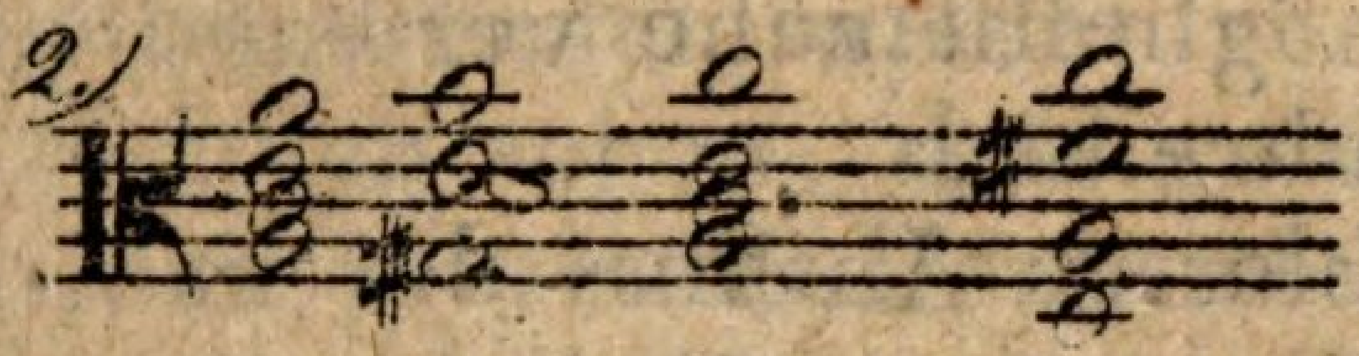
1/ 

g: I V_7 I C: V_7 I II I V

könnte es wol etwas zweifelhaft sein, ob der vierte Akkord nicht ebensowol als $_{II}{}^{\circ}{}_{7}$ von a-moll, wie als V_7 von C-dur erscheine, weil a-moll dem g-moll eben so nahe verwandt ist, als C-dur, nämlich im zweiten Grad. In solchen Fällen entscheidet dann, bei gleicher Nähe der Verwandschaft, die grössere Innigkeit derselben. Da nun in dem obigen Beispiel die Verwandschaft von g-moll zu C-dur, zwar nicht näher, aber doch inniger ist, als die zwischen g-moll und a-moll, (§. 282 am Ende,) so empfindet das Gehör den Akkord [f h d a] als Hauptseptimenharmonie von C-dur, (als C: V_7) und nicht als Septimenharmonie mit kleiner

Quinte auf der zweiten Stufe von a-moll, (als a: II°_{7}).

Ebenso, wenn in einem Saz aus a-moll die Harmonie $\mathfrak{D}_7$ vorkommt, welche eben so gut V_7 von G, als von g sein kann, welche beide Tonarten mit a-moll gleich nahe verwandt sind (§. 291), so nimt das Gehör dieses $\mathfrak{D}_7$ eher für G: V_7, als für g: V_7, weil die Verwandschaft von a zu G inniger ist, als die immer nicht sehr innige Verwandschaft der Molltonarten in auf- und absteigender Linie. (§. 282 am End.)



§. 340.

Es kann sich aber auch sogar treffen, dass die zwei verschiedenen Tonarten, in welchen die neu auftretende Harmonie wol zu finden wäre, beide nicht nur gleich nahe, sondern auch gleich innig mit der bisherigen Tonart verwandt sind. Dies ist z. B. der Fall, wenn in einem Saz aus C-dur die Harmonie [e g b cis oder des] erscheint, welche sowol Hauptseptimenharmonie von d-moll, als von f-moll, sein kann, welche beide Tonarten beide gleich nahe und gleich innig mit C-dur verwandt sind — oder die Harmonie [h d f gis oder as], welche sowol V_7 von a als von c sein kann.

In solchen Fällen hängt es dann grösstentheils von Umständen ab, ob das Gehör einen solchen Akkord so oder anders nehmen werde. Wir werden solche Umstände nun bald kennen lernen.

§. 341.

Die von §. 335 bis hieher entwikelte Regel: dass das ein Mal in eine Tonart gestimmte Gehör sich nicht ohne hinreichenden Grund in eine andere Tonart umstimmt, und desshalb

(*a.*) jede vorkommende in der bisherigen Tonart vorfindliche Harmonie, gerne als der bisherigen Tonart auch wirklich angehörig, ansieht;

(*b.*) jede an sich leiterfremde Harmonie, aber der mit der bisherigen Tonart möglichst nahe verwandten Tonart zuschreibt,

gilt, als blosser Ausfluss der natürlichen Trägheit des Gehörs, natürlich auch nur so lange, als nicht hinreichende stärkere Gründe das Gehör zu einer andern Erklärungsart bestimmen.

(III.) In der That aber bestimmen zuweilen gewisse eigne Umstände das Gehör dazu

(*a.*) eine Harmonie, welche an und für sich selbst gleichwol auch in der bisherigen Tonart vorfindlich wäre, doch als einer andern Tonart angehörig, oder

(*b.*) eine an sich selbst zwar leiterfremde, aber doch in einer nahe verwandten Tonart vorfindliche Harmonie, dennoch als ein Glied einer weiter entfernten Tonart zu betrachten.

Wir wollen diese besondern Umstände nun näher aufsuchen.

§. 342.

(*A.*) Zuweilen trägt eine Harmonie schon an sich selbst ein zufälliges aber unzweideutiges Merkmal, ein Abzeichen, welches bestimmt andeutet, dass diese Harmonie derjenigen Tonart nicht angehöre, welcher das Gehör dieselbe sonst, dem blossen Gesez der Trägheit nach, zuschreiben würde.

Wir brauchen diese Merkmale nicht erst kennen zu lernen, sondern uns derselben nur aus dem vorhergehenden wieder zu erinnern. Wir wissen nämlich schon, dass gewisse Umgestaltungen nur gewissen Harmonieen dieser oder jener bestimmten Stufe einer harten oder weichen Tonart zukommen: (§. 165, §. 178, §. 243 N. 12, §. 244 N. 7 u. 9.)

Wenn nun

(*a.*) eine Harmonie auftritt, welche zwar an sich selbst in der bisherigen Tonart wol vorfindlich ist, welche aber eine Umstaltung der Art an sich trägt, welche sie nur dann an sich tragen kann, wenn sie ein Glied einer andern Tonart ist, so kann alsdann das Gehör die solchergestalt als einer andern Tonart angehörig karakterisirte Harmonie freilich nicht mehr als der bisherigen Tonart eigen betrachten, und empfindet also eine Ausweichung. — Und wenn

(*b.*) eine Harmonie erscheint, welche an sich selbst zwar in der bisherigen Tonart nicht, aber doch

in einer nahe verwandten Tonart vorfindlich ist, welche aber eine Umgestaltung der Art an sich trägt, welche sie nur als Glied einer weiter entfernten Tonart an sich tragen kann: so muss das Gehör diese, wenn gleich in einer näher verwandten Tonart vorfindliche Harmonie doch als Glied einer weiter entfernten Tonart ansehen.

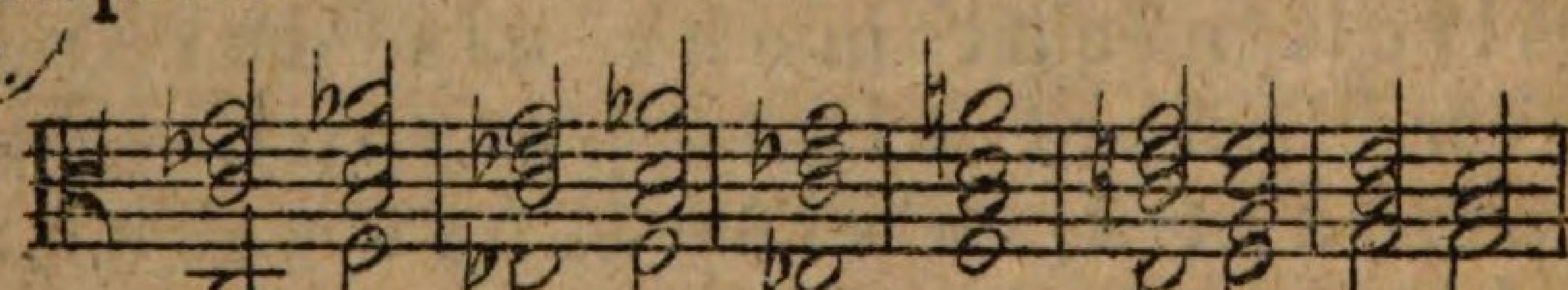
Wir wollen dies alles durch Beispiele erläutern.

§. 343.

(1.) Wir wissen, dass die Hinzufügung einer grossen None, nur bei V_7 einer harten Tonart Statt findet, oder mit andern Worten, dass eine Hauptseptimenharmonie mit beigefügter grosser None nur V_7 einer harten Tonart sein kann.

(*a.*) Wenn also z. B. in einem Saze der bisher aus C-moll gieng, die Harmonie G_7 mit beigefügter grosser None anftritt, so kann das Gehör, obgleich die Harmonie G_7 an sich selbst allerdings in der bisherigen Tonart C-moll zu finden ist, doch dieses so karakterisirte G_7 nicht mehr als derselben angehörig betrachten, weil es in C-moll kein G_7 mit grosser None giebt. Zergliedern wir folgendes Beispiel:

1./



C: 1 V_7 1 V_7 1.4 ?

Der Saz fängt in C-moll an, und die drei ersten Takte bewegen sich auch unverrükt

innerhalb der Sphäre dieser Tonart. Nicht aber auch der vierte.

Der Zusammenklang 

ist nämlich (nach §. 268 S. 280 d. I. B.)
entweder $\mathcal{G}_7$,
die Harmonie $\mathcal{G}_7$ aber ist an sich .
selbst entweder c: V_7,
oder C: V_7;
oder er ist h°_7,
und als solches entweder . . . a: II°_7,
oder C: VII°_7.

Als was wird er nun dem Gehör erscheinen? — Fürs erste einmal nicht als c: V_7, denn ein $\mathcal{G}_7$ mit beigefügter g r o s s e r None giebt es in c-moll nicht. (§. 267. N. 1.) Dem Gehör bleibt also nur noch die Wahl, den Zusammenklang als C: V_7, oder als a: II°_7, oder als C: VII°_7 aufzunehmen. Diese Wahl kann ihm nicht schwer werden; denn da der bisherigen Tonart c-moll die Tonart C-dur weit näher liegt als die Tonart a-moll, so wird es den Akkord schon eher für VII°_7 oder V_7 von C nehmen, als für II°_7 von a-moll (§. 338.), und folglich ist der Harmonieenschritt vom dritten zum vierten Akkord schon einmal offenbar eine Ausweichung von c nach C. Insbesondre wird der befragliche Akkord [f h d a] dem Gehör eher als C: V_7, denn als VII°_7 von C erscheinen, aus dem doppelten Grunde: weil die Hauptseptimenharmonie, als eine von den w e s e n t l i c h s t e n H a r m o n i e e n der Tonart, schon an sich selbst dem Gehöre geläufiger ist, als die blosse Neben-Septimenharmonie VII°_7, und insbesondre eine Haupt-Septimenharmo-

nie in erster Verwechslung mit ausgelassenem Grundton und beigefügter grosser None viel geläufiger, als die Harmonie $vii^{\circ}{}_7$ in zweiter Verwechslung. (I. B. S. 148.)

(*b.*) Oder: wenn in einem Saze, der bisher aus c-moll gieng, z. B. die Harmonie G_7 erscheint, welche zwar schon an sich selbst in c-moll nicht, wol aber in der nächstverwandten Tonart f-moll zu finden ist, so würde das Auftreten dieser Harmonie zwar eine Ausweichung, aber, nach dem Princip der Trägheit (§. 338.) nur in die mit c-moll nächstverwandte Tonart f-moll, andeuten: wenn aber das auftretende G_7 eine beigefügte grosse None an sich trägt, so kann, aus dem vorerwähnten Grunde, diese Harmonieenfolge nicht mehr als eine Ausweichung bloss nach f-moll, sondern muss als eine nach dem entfernteren G-dur angesehen werden:

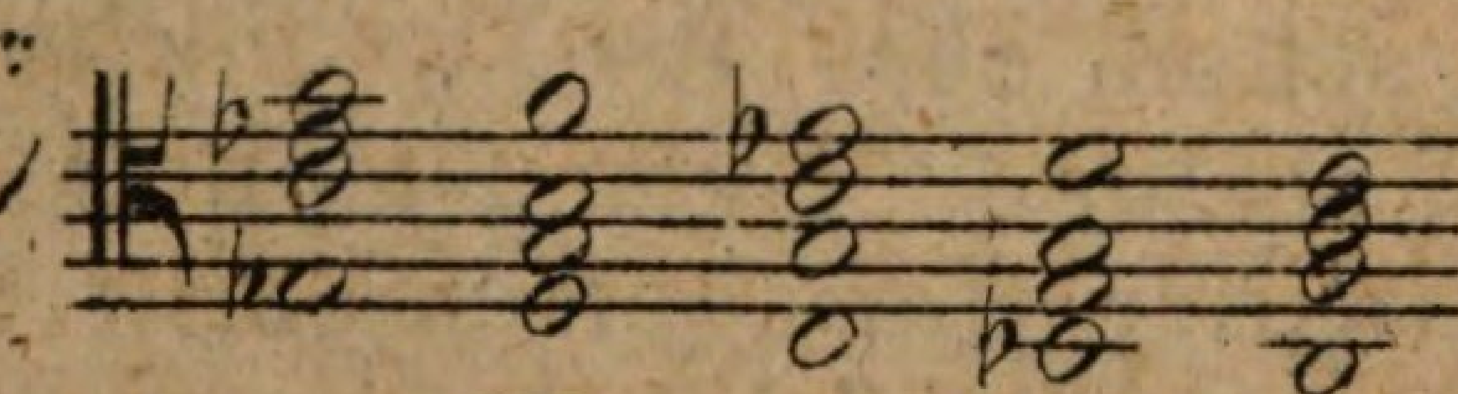
2.)



c: I IV V=F: V7 I

oder:

3.)



c: I V7 I=F: V7 I

§. 341.

(2.) So wie die Beifügung einer grossen None nur bei V_7 einer harten Tonart Statt findet, ebenso kann eine Haupt-Septimenharmonie mit beigefügter kleiner None nur V_7 einer weichen Tonart sein; und daraus folgt denn:

(*a.*) Wenn in einem Saze der bisher aus C-dur gieng die Harmonie $\mathfrak{G}_7$ mit beigefügter k l e i n e r None auftritt, so kann das Gehör, obgleich die Harmonie $\mathfrak{G}_7$ an sich selbst allerdings auch in der bisherigen Tonart C-dur zu finden wäre, doch dieses also karakterisirte $\mathfrak{G}_7$ nicht mehr als derselben angehörig betrachten, weil es in C-dur kein $\mathfrak{G}_7$ mit beigefügter kleiner None giebt,

1.)


sondern das also umgestaltete $\mathfrak{G}_7$ erwekt das Gefühl einer Ausweichung nach c-moll. (Sieh was in der Folge jedoch unter Ziffer (IV.) vorkommt.) §. 359. u. flg.

(*b.*) Oder: wenn in einem Saze der bisher z. B. aus C-dur gieng die Harmonie $\mathfrak{C}_7$ erscheint, welche zwar schon an sich selbst in C-dur nicht, aber doch in der nächstverwandten Tonart F-dur zu finden ist, so würde diese Harmonie nach dem Geseze der Trägheit nur eine Ausweichung in die mit C-dur nächstverwandte Tonart F-dur anzeigen; wenn aber das auftretende $\mathfrak{C}_7$ eine beigefügte kleine None an sich trägt:

2.)

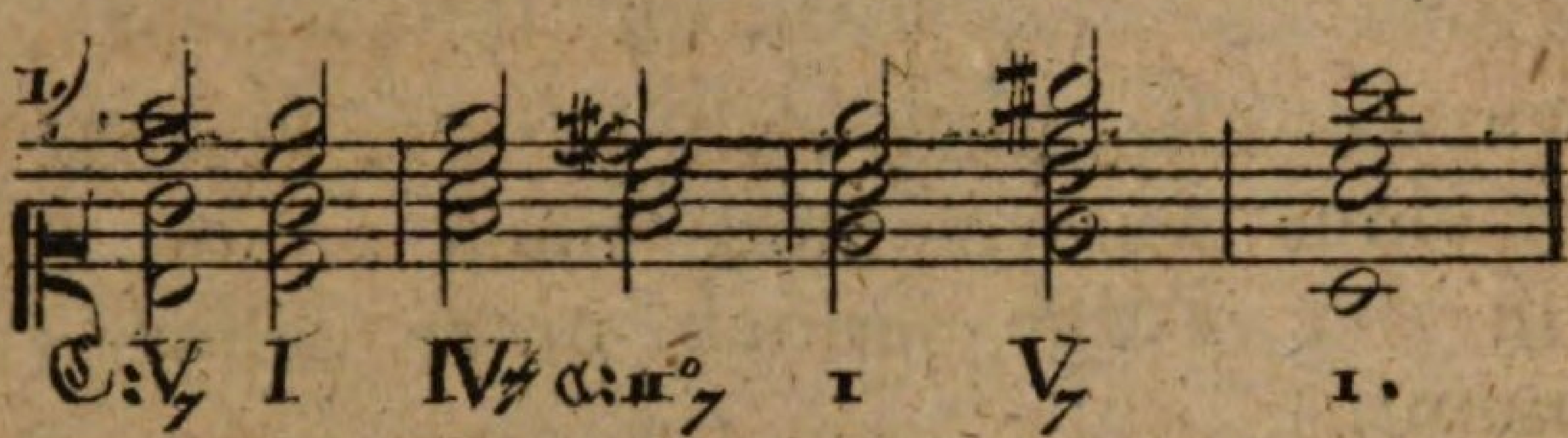

so kann diese Harmonieenfolge dann nicht mehr als eine Ausweichung bloss nach G-dur, sondern muss als eine nach dem entferntern f-moll angesehen werden. (Sieh jedoch was weiter unten unter Ziffer (IV.) vorkommt.)

§. 345.

(3.) Wir wissen ferner, dass die zufällige Erhöhung der Terz nur in der Septimenharmonie mit kleiner Quinte auf der zweiten Stufe der Molltonart Statt findet; wenn daher

(*a.*) in einem Saze der z. B. aus C-dur geht, die Harmonie $h^{\circ}{}_{7}$ mit zufällig erhöhter Terz vorkommt:

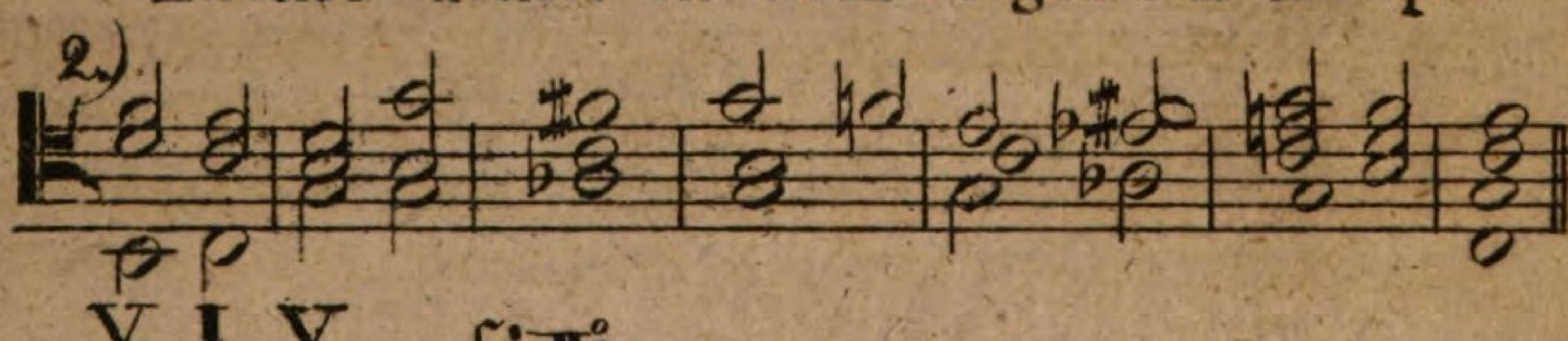
Vergl: §. 465.



so kann das Gehör, obschon $h^{\circ}{}_{7}$ an sich selbst wol auch in C-dur als $\text{vii}^{\circ}{}_{7}$ vorfindlich wäre, doch dieses so umgestaltete $h^{\circ}{}_{7}$ nicht mehr für $\text{vii}^{\circ}{}_{7}$ von C, sondern muss es für a: $\text{ii}^{\circ}{}_{7}$ nehmen.

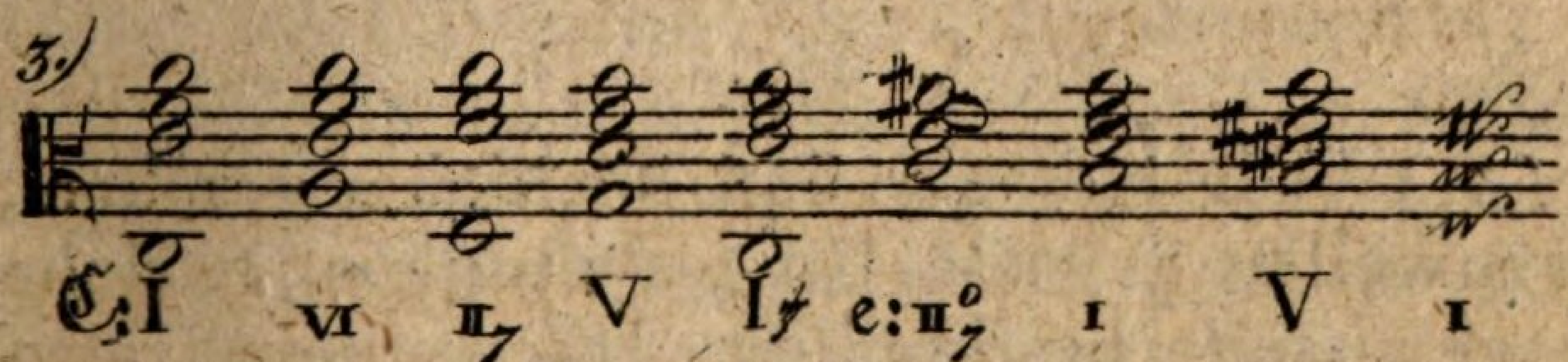
(Sollte jemand etwa fragen, ob denn der vierte Akkord des obigen Beispiels dem Gehör nicht eben so gut auch als [f a c es], und folglich als $\mathcal{F}_{7}$ erscheinen mögte? der wird die verneinende Antwort und den Grund der Verneinung schon oben §. 338 finden.)

Ebenso deutet in dem folgenden Beispiel



der Akkord [as c fis] oder [as c es fis] eigentlich auf eine Ausweichung aus 𝔆-dur ins Gebiet von 𝔠-moll; und wenn gleich darauf wieder der **harte** Dreiklang *G* auftritt, so ist dies eine neue Ausweichung aus dem ephemeren 𝔠-moll ins 𝔆-dur zurük. (Sieh jedoch ebenfalls was unten unter Ziffer (IV.) gesagt wird.)

(*b.*) Oder: wenn in einem Saz aus 𝔆-dur die Harmonie $fis^{\circ}{}_{7}$ erscheint, welche zwar schon an und für sich selbst in 𝔆-dur nicht, aber doch in der nächstverwandten Tonart 𝔊-dur zu finden ist; so würde das Auftreten dieser leiterfremden Harmonie zwar schon an sich selbst eine Ausweichung, aber nach dem Princip der Trägheit nur in die nächstverwandte Tonart 𝔊, anzeigen. Wenn aber die auftretende Harmonie $fis^{\circ}{}_{7}$ mit willkürlich erhöhter Terz erscheint:



so kann das Gehör diese Harmonieenfolge nun nicht mehr als eine Ausweichung bloss nach 𝔊-dur ansehen, (weil die Harmonie $fis^{\circ}{}_{7}$ in 𝔊-dur $vii^{\circ}{}_{7}$ ist, die Erhöhung der Terz aber bei der Harmonie $vii^{\circ}{}_{7}$ nicht, sondern nur bei $ii^{\circ}{}_{7}$ vorkommt, §. 244.) sondern es empfindet das $fis^{\circ}{}_{7}$ als $ii^{\circ}{}_{7}$ von 𝔢, und nimmt folglich diese Modulation für eine Ausweichung nicht nach der nächstverwandten Tonart 𝔊-dur, sondern nothwendig nach dem entferntern 𝔢-moll.

§. 346.

(4.) Wir haben schon mehrmals vorläufig angeführt, dass zuweilen auch eine so oder anders durchgehende Note den Siz einer Harmonie, oder die Angehörigkeit derselben in diese oder jene Tonart, bezeichnen könne; dies kann zwar freilich erst unten, in der Lehre von den Durchgängen, erklärt werden; indessen kann doch soviel schon hier vorläufig angeführt werden, dass, wenn in einer an sich gleichwol in der bisherigen Tonart vorfindlichen Harmonie eine durchgehende Note der Art vorkommt, welche dieselbe als einer fremden Tonart angehörig bezeichnet, alsdann das Gehör diese Harmonie nicht als der bisherigen, sondern als dieser neuen Tonart angehörend aufnimmt. Beispiele werden in der Lehre von durchgehenden Noten vorkommen.

§. 347.

(B.) Wir haben §. 342 bis hieher gesehen, dass zuweilen gewisse Umgestaltungen, welche nur gewissen bestimmten Harmonieen ausschliesslich eigen sind, das Gehör bestimmen können, einen Akkord für ein Glied einer andern Tonart anzusehen, als es sonst, dem blossen Prinzip der Trägheit nach, gethan haben würde.

Eben diese Wirkung haben auch gewisse Gewohnheiten und Reminiszenzen des Gehörs. Nämlich: eben weil das Gehör sich alles auf die einfachste und natürlichste Art zu erklären geneigt ist, so legt es sich auch jede Harmonieenfolge gerne für das aus, was am gewöhnlichsten vorzukommen pflegt, und ihm also am

geläufigsten ist; ja, es lässt sich zuweilen schon dadurch, dass es eine Harmonie in einer gewissen ihm schon bekannten Miene auftreten hört, dazu bestimmen, diese Harmonie als der und der Stufe dieser oder jener vielleicht ganz entfernten Tonart angehörend anzunehmen.

Es ist unmöglich, alle Fälle aufzuzählen, in welchen solchergestalt die Gewohnheit des Gehörs wirksam wird, und dieser oder jener auftretenden Harmonie diese oder jene gewohnte Bedeutung beilegt; wir wollen nur einige der merkwürdigsten Fälle anführen.

§. 348.

(1.) Wir haben oben §. 335 bemerkt, dass ein musikalischer Saz gewöhnlich mit der tonischen Dreiklangsharmonie anfängt, dass folglich das Gehör schon gewohnt, und durch diese Gewohnheit also sehr geneigt ist, jede harte oder weiche Dreiklangsharmonie, mit welcher irgend ein musikalischer Saz anfängt, für eine tonische Harmonie zu nehmen.

(*a.*) Wenn also in einem Tonstüke, welches bisher z. B. aus C-dur gieng, ein neuer Saz oder Periode mit einer harten oder weichen Dreiklangsharmonie anfängt, welche gleichwol an und für sich selbst auch in der bisherigen Tonart C-dur zu finden wäre, z. B. mit der Harmonie *a*:



so nimmt das Gehör dieses sich auf solche Art präsentirende *a* nicht sowohl für VI

der bisherigen Tonart C-dur, als für I von a-moll, und somit als Anfang eines neuen aus a-moll gehenden Perioden.

(*b.*) Oder: wenn in einem Tonstük aus C-dur ein neuer Saz mit einer harten oder weichen Dreiklangsharmonie anfängt, welche zwar in der bisherigen Tonart nicht, aber doch in einer nahe verwandten Tonart zu finden ist, z B. mit der Harmonie *As*, welche sich in c-moll finden liesse:



so nimmt doch das Gehör dieses sich also ankündigende *As* eher für I der weit entfernten Tonart As, als für VI von c. — Ebenso folgt im ersten Andante meines Requiem, (Op. XXIV. Offenbach.) nach einem Ruhepunkt auf der Harmonie *G* als V von f, die Harmonie *a*,



und diese erscheint hier dem Gehör als neues I, als tonische Harmonie der neuen Tonart a, ungeachtet *a* auch schon in der mit f nächstverwandten Tonart F zu finden wär, so wie auch in C, welches ebenfalls mit f näher verwandt ist als a.

§. 349.

(2.) Gewisse Harmonieen pflegen in gewissen Lagen sehr häufig, andere aber in gewissen Gestalten nur sehr selten vorzukommen. Daher ist es natürlich, dass das Gehör

(A.) eine unter einer bekannten Gestalt erscheinende Harmonie leichter für diese Harmonie erkennt, und dass es umgekehrt

(B.) eine Harmonie nicht unter einer Gestalt sucht, welche ihr sonst nicht eigen zu sein pflegt.

Dies wird durch folgende Beispiele deutlicher werden.

(A.) Ich sagte erstens: gewisse Harmonieen kommen sehr häufig unter gewissen Gestalten in gewissen eignen Beziehungen und Bedeutungen vor, und daher ist unser Gehör geneigt, sobald es eine solche Harmonie in einer solchen Gestalt auftreten hört, derselben auch die gewohnte Bedeutung beizulegen.

§. 350.

Ein besonders merkwürdiges Beispiel dieser Art ist die Quartsextenlage oder zweite Verwechslung eines harten oder weichen Dreiklangs.

Wir werden nämlich weiter unten, in der Lehre von den leitereigenen Harmonieenfolgen, erfahren, dass die tonische Harmonie I oder ɪ gar häufig in zweiter Verwechslung, (in Quartsextenlage,) zumal auf schweren Zeiten, vorkömmt. Unser Gehör ist dadurch so gewöhnt, eine tonische Harmonie auf solche Art auftreten zu hören, dass es dadurch geneigt geworden, jede also auftretende harte oder weiche Dreiklangsharmonie für ein so auftretendes I oder ɪ zu nehmen. §. 404. u: 441.

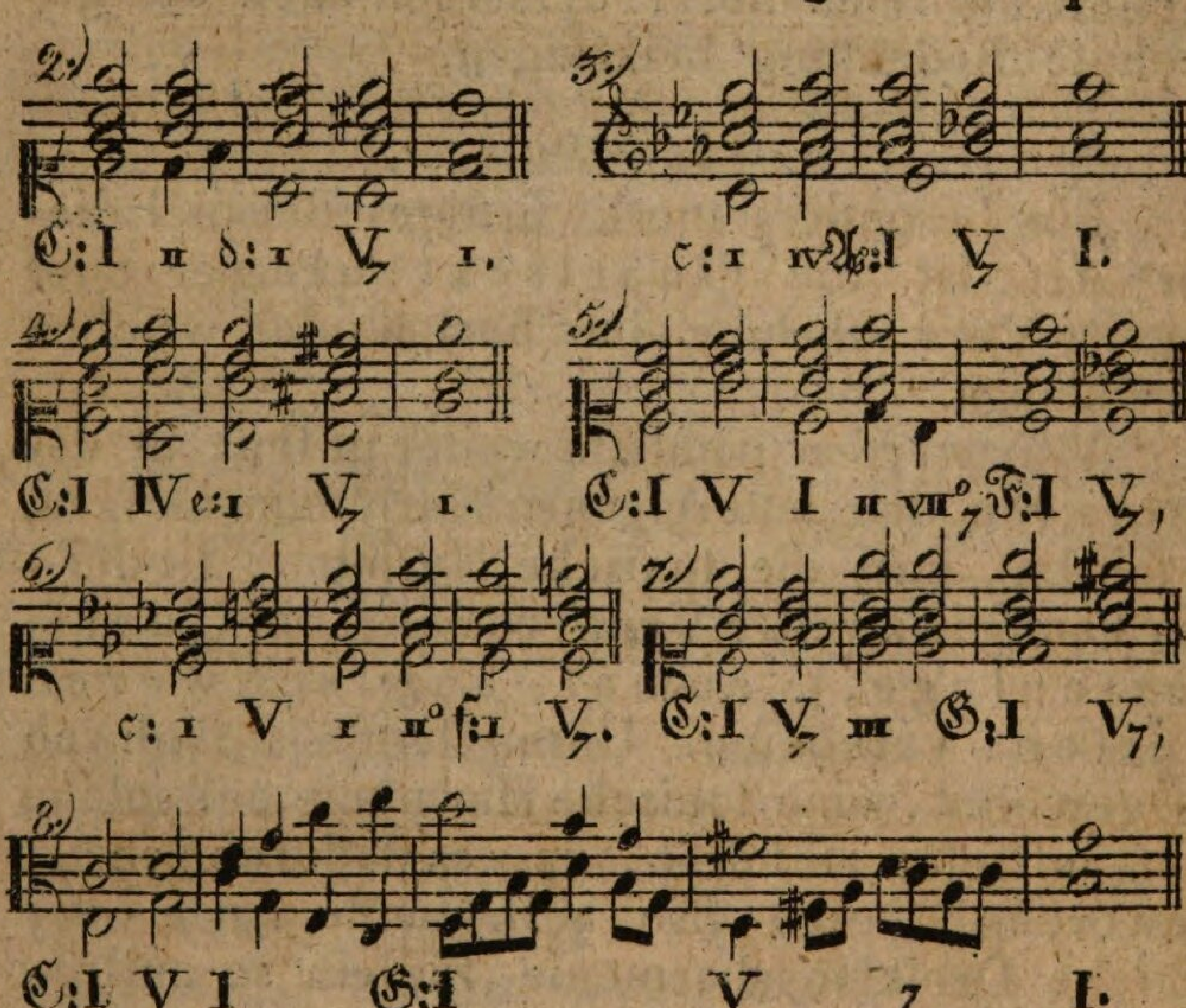
Daher kommt es, dass,

(*a.*) wenn in einem Tonstüke, welches bisher z. B. aus C-dur gieng, die Harmonie *a* in der eben beschriebenen Gestalt vorkommt:



das Gehör geneigt ist, diese mit solcher Miene auftretende Harmonie, obgleich sie an sich selbst auch in der bisherigen Tonart C zu finden wäre, doch eher für ein neues I anzusehen, und also in dieser Harmonieenfolge beim Erscheinen der Harmonie *a* sogleich eine Ausweichung nach a zu empfinden, oder wenigstens zu ahnen.

Von ähnlicher Art sind folgende Beispiele:





(*b.*) Oder, wenn in einem Tonstük, das bisher z. B. aus C-dur gieng, die Harmonie *h* mit eben solcher Miene erscheint,

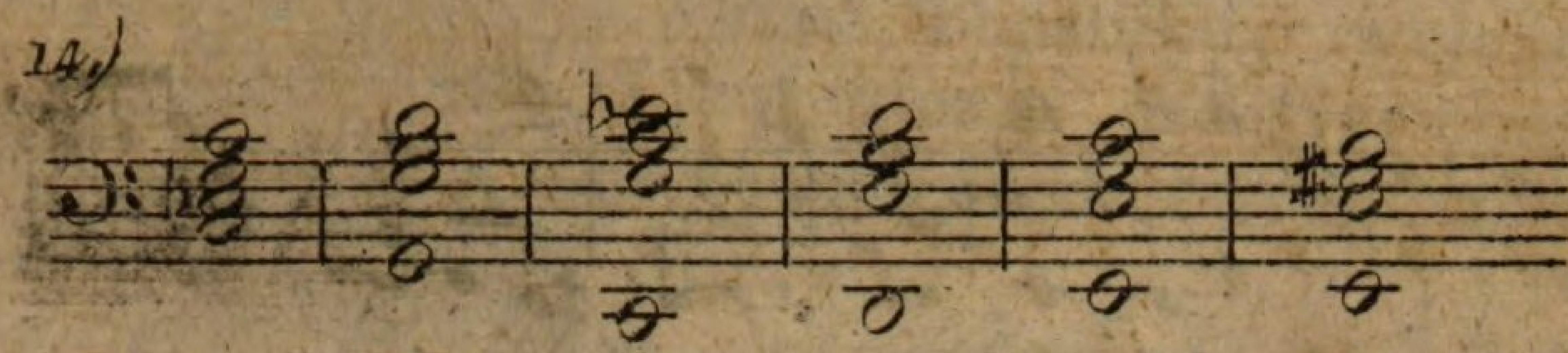




so wird das Gehör die sich also präsentirende Harmonie *h*, obgleich dieselbe an und für sich schon in der mit C nahe verwandten Tonart G als III zu finden wäre, doch nicht für G:III, sondern weit eher für eine neue tonische Harmonie, also für I der weit entferntern Tonart h-moll ansehen. *Vergl: §.357.*

Von ähnlicher Art sind folgende Beispiele:

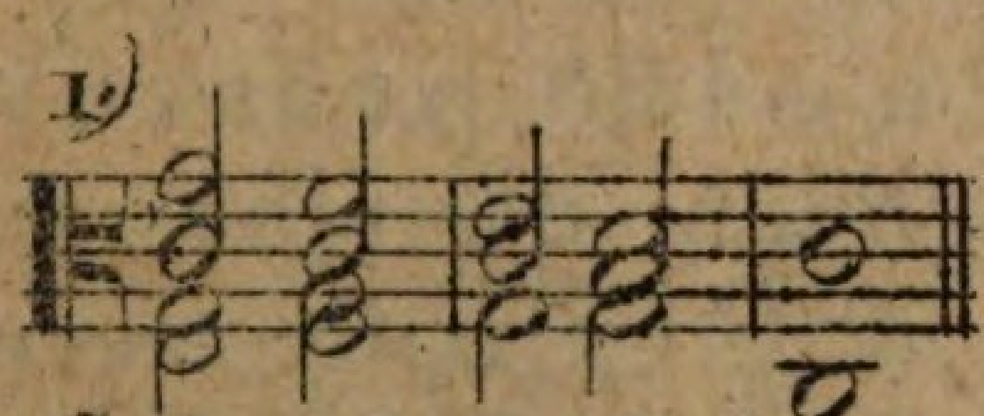


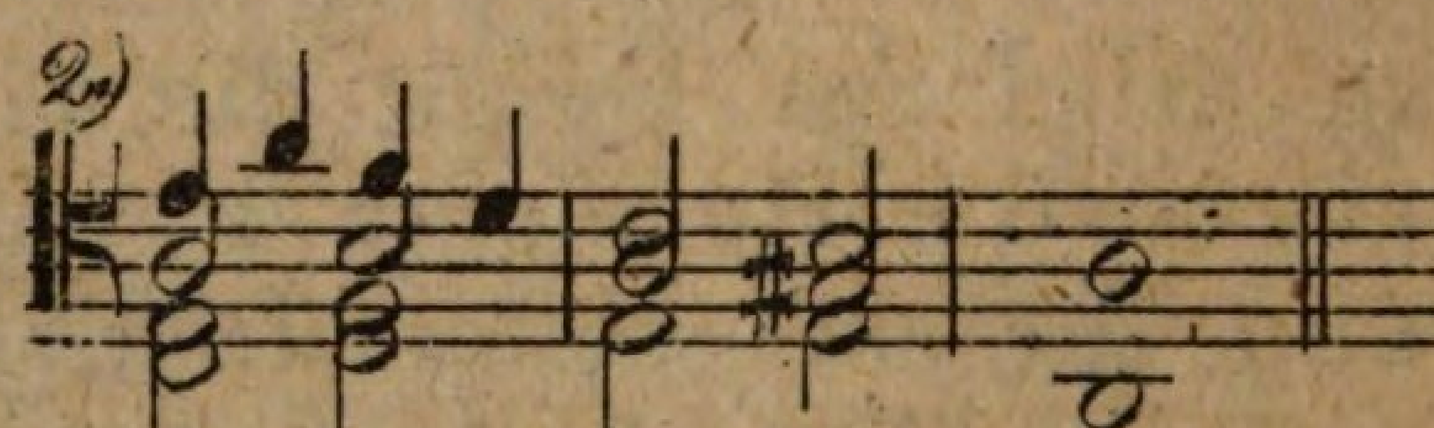


§. 351.

So wie die Sextquartenlage eines Dreiklangs für das Gehör eine durch die Gewohnheit schon gleichsam bestimmte Bedeutung hat, ebenso giebt es noch **mehre andere dem Gehör wolbekannte Lagen und Gestalten**, welche ähnliche Wirkung haben, welche alle hier aufzuzählen aber zu weitläufig wäre. Wir werden sie in der Folge noch kennen lernen.

Um nur noch Ein Beispiel anzuführen, wollen wir die ebenfalls sehr gebräuchliche Phrase





Vergl: §. 399, u: 402.

ausheben. Das Gehör ist an Phrasen dieser Art schon so sehr gewohnt, dass es, wenn es eine Phrase mit irgend einem harten oder weichen Dreiklang in erster Verwechslung auf der schweren Taktzeit anfangen hört, nicht abgeneigt ist, diesen Dreiklang, wenn er auch nicht der bisherige tonische ist, für eine neue tonische Harmonie zn nehmen; und wenn daher in folgendem Beispiel aus C-dur



die weiche Dreiklangsharmonie *h* in solcher Gestalt erscheint, so ist das Gehör sehr willig, sich dabei sogleich ins h-moll umzustimmen, ungeachtet *h* wol in andern mit C-dur weit näher verwandten Tonarten zu finden wäre. (nämlich als A: ii, D: vi, und G: iii. §. 256.)

§. 352.

Uebrigens ist nicht zu läugnen, dass diese Art von Gewohnheit nicht so sehr entscheidend ist, als die im §. 350 angeführte; und selbst in dem so eben angeführten Beispiele würde diese Gewohnheit allein vielleicht nicht hinreichen, den Schritt vom zweiten zum dritten Takt als Ausweichung ins h-moll zu karakterisiren, wenn nicht zugleich auch noch andere begünstigende Umstände mitwirkten, welche wir ebenfalls noch werden kennen lernen, und welche zum Theil auch darauf beruhen, dass das Gehör schon vor dem Erscheinen der Harmonie *h* gewissermasen zweifelhaft ist, ob es sich auch wirklich noch recht eigentlich in C-dur befinde. Sieh S:207.

§. 353.

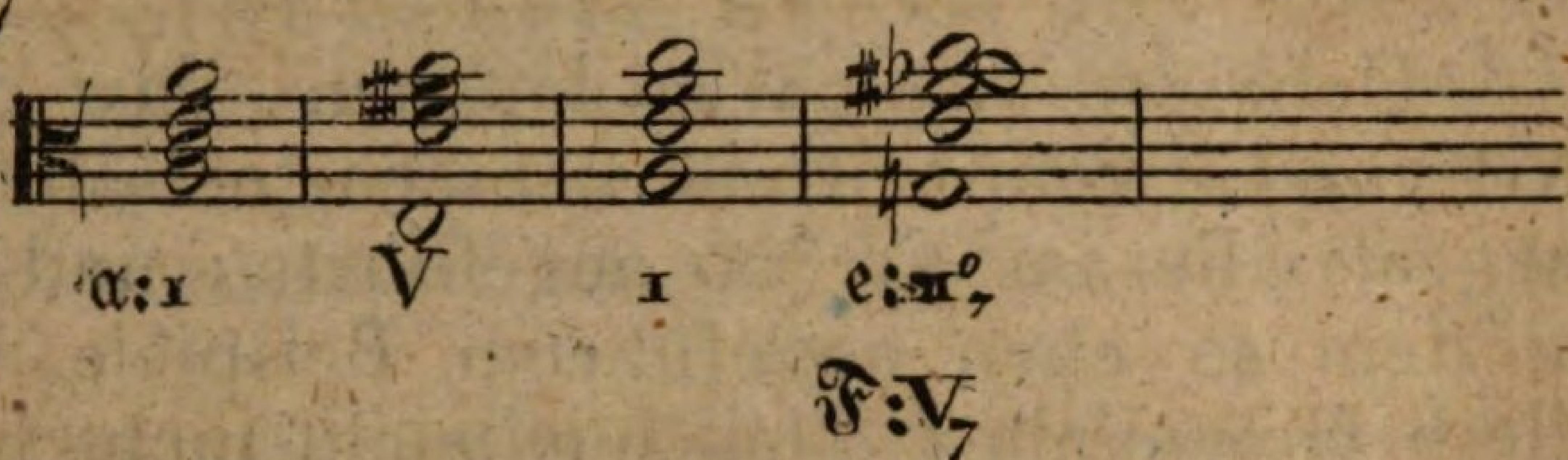
(B.) Ich sagte (§. 349.) zweitens: gewissen Harmonieen sind gewisse Gestalten und Lagen gar nicht natürlich, und daher ist das Gehör auch gar nicht geneigt, sie unter solchen ungewöhnlichen und unnatürlichen Lagen und

Gestalten zu suchen. (Denn so wie es sich zum Gewohnten und Natürlichen neigt, so neigt es sich vom Unnatürlichen und Ungewohnten ab.)

Es wird daher, wenn ihm ein Zusammenklang vorkommt, welcher an sich wol auf mehrlei Art zu verstehen wäre, welcher aber, wenn man ihn auf die eine Weise verstehen wollte, in einer Gestalt erscheinen würde, welche ihm sonst gar nicht eigen zu sein pflegt, so wird, sage ich, das Gehör solchen Akkord nicht auf diese, sondern lieber auf die andere Art verstehen.

Z. B in folgendem Saze Fig. 1, welcher bis zum vierten Akkord aus a-moll geht

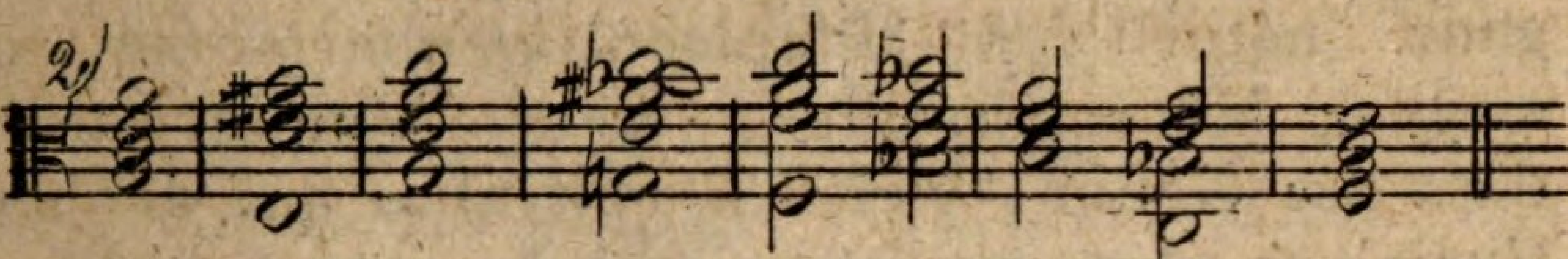
1)



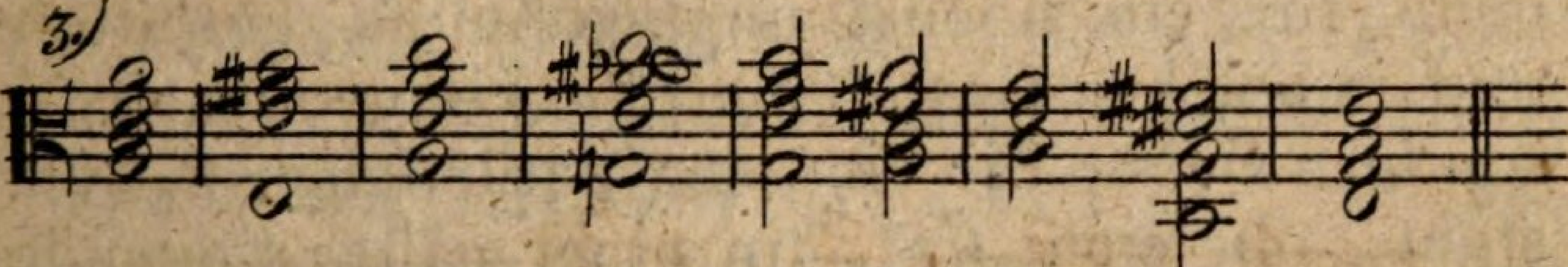
kann der Akkord des vierten Taktes an und für sich wol auf zweierlei Art verstanden werden, nämlich als [g $\bar{e}$ $\bar{b}$ $\bar{\bar{c}}$] und als [g $\bar{e}$ $\overline{ais}$ $\bar{\bar{c}}$] In der ersten Bedeutung, als [g $\bar{e}$ $\bar{b}$ $\bar{\bar{c}}$], wär er G_7, und in dieser Eigenschaft in der mit a-moll nur im zweiten Grad verwandten Tonart G-dur als Hauptseptimenharmonie (als G: V_7) zu finden: — Als [g $\bar{e}$ $\overline{ais}$ $\bar{\bar{c}}$] genommen aber wär er *fis*$°_7$ mit zufällig erhöhter Terz, und in dieser Eigenschaft wär er in der mit a-moll nächstverwandten Tonart e-moll zu Hause, nämlich als e: ıı$°_7$. Hiernach sollte man wol denken, dass das Gehör diesen Akkord offenbar eher für [g $\bar{e}$ $\overline{ais}$ $\bar{\bar{c}}$], also für e: ıı$°_7$, nehmen werde, als für [g $\bar{e}$ $\bar{b}$ $\bar{\bar{c}}$]. (Sieh S. 25.)

Allein man schlage die besagte Akkordenreihe auf dem Klaviere an, so wird man nicht läugnen können, dass der vierte Takt dem Gehör weit natürlicher als G_7, denn als fis°_7, erscheint. (Man wird dies noch bestimmter fühlen, wenn man folgende Beispiele N. 2 und 3 gegeneinander vergleicht:

2)



3)



In N. 2 wird die Modulation in G fortgesezt, in N. 3 aber in e. In N. 2 erscheint, nachdem ein Mal G_7 vernommen worden, das F im fünften Takt dem Gehör als ganz natürliche Fortsezung der schon im vierten Takt mit der Harmonie G_7 neu aufgetretenen Tonart G-dur; in N. 3 aber ist dem Gehör das Auftreten der Harmonie *e* weit befremdender; es empfindet dabei eine neue Rükung, welches doch nicht sein könnte, wenn die Modulation sich beim vierten Takt schon nach e-moll gewendet gehabt hätte.)

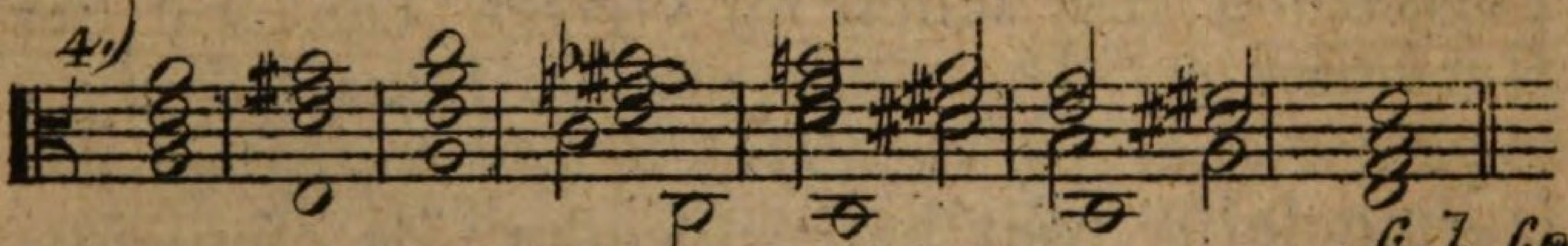
Worin aber mag nun wol die Ursache liegen, dass der besagte Akkord dem Gehör hier nicht als fis°_7, sondern als G_7 erschien? — Sie liegt darin:

Als fis°_7 genommen würde der Akkord die zweifache Sonderbarkeit an sich haben,

dass **Erstens** die erhöhte Terz tiefer läge als die eigentliche Quinte, eine Gestalt, welche diesem Akkord sonst nicht eigen zu sein pflegt. (§. 179) **Zweitens** aber würde er in vierter Verwechslung erscheinen, welches ebenfalls ungewöhnlich wäre. (§. 186.) Als fis°_{7} betrachtet wir es also wirklich ein **sonderbares** fis°_{7}; als G_7 betrachtet hingegen ist es eine ganz natürliche Hauptseptimenharmonie in zweiter Verwechslung. Kein Wunder also, dass das Gehör, welches sich alles auf die natürlichste Art erklärt, den besagten Akkord nicht für ein höchst ungewöhnlich gestaltetes und in solcher Gestalt barokk klingendes fis°_{7}, sondern lieber für ein ganz natürliches G_7 versteht, obgleich fis°_{7} in einer näher liegenden Tonart zu finden ist als G_7.

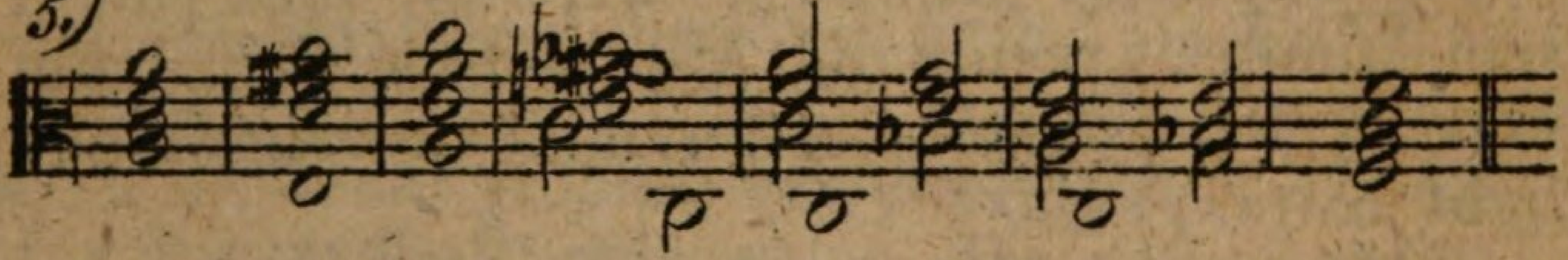
Will man sich noch mehr überzeugen, dass die Ursache des sowol im vorigen als vorvorigen §. bemerkten nur in der Lage des Akkords liege, so darf man demselben nur eine andere Lage geben:

4.)



Sieh. S. 25.

5.)

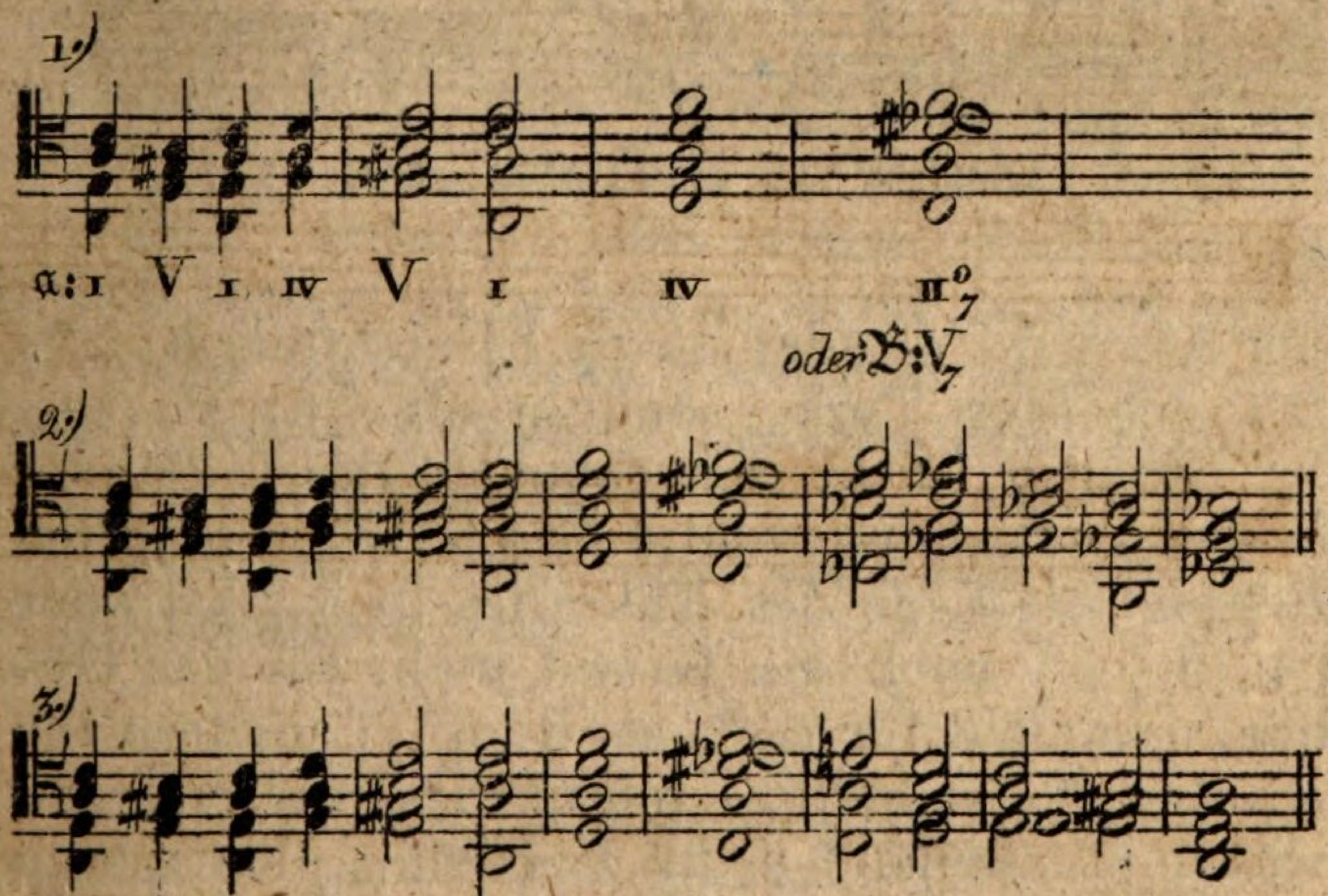


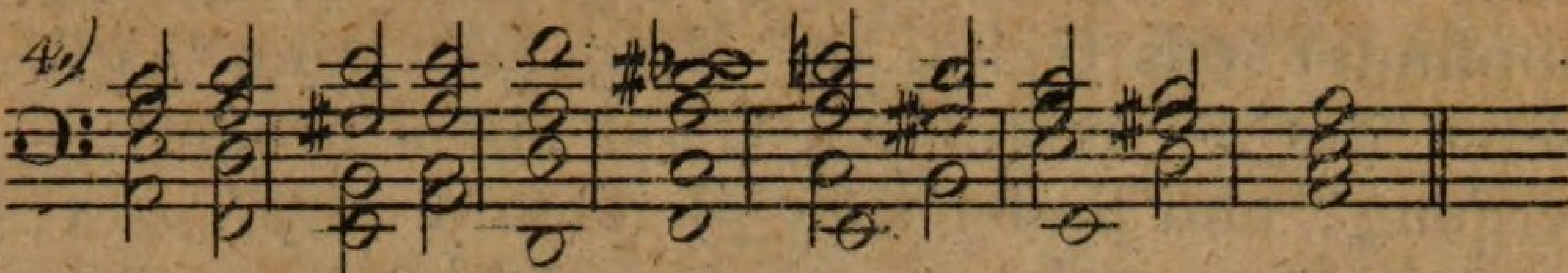
Hier wird man den Akkord des vierten Takts weit bestimmter für fis°_{7} als für G_7 vernehmen, und das in Fig. 4 im fünften Takt auf-

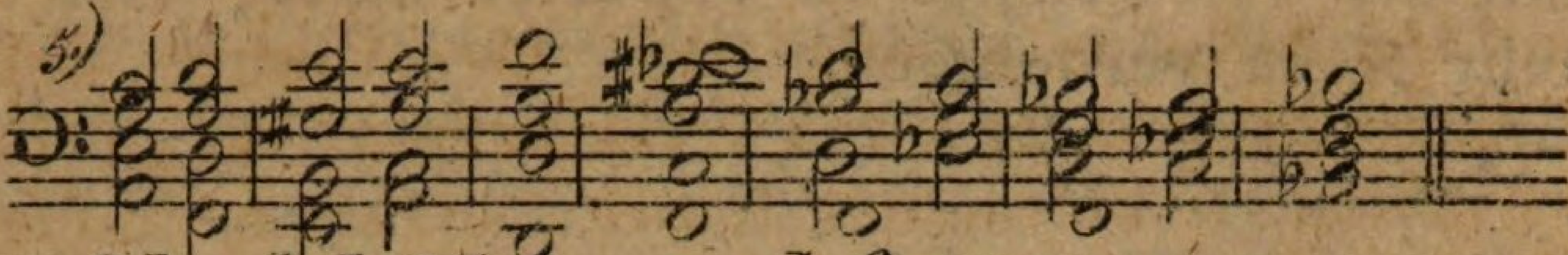
tretende *e* befremdet das Gehör ganz und gar nicht mehr, wie es in Fig. 3 gethan; vielmehr empfindet das Gehör in N. 5 erst beim Auftreten des *F* im fünften Takt einen neuen Uebergang, und findet sich gleichsam überrascht, statt des *e*, welches es erwartet hatte, vielmehr *F* zu vernehmen.

§. 354.

Auf ähnliche Art ist im folgenden Beispiel N. 1 das Gehör geneigt, die Harmonie des vierten Taktes eher für [c a es f], und somit für V_7 der von a-moll sehr entfernten Tonart B-dur zu nehmen, als für den in a-moll selbst inheimischen Akkord [c a dis f], wie aus Vergleichung von N. 2 gegen N. 3 erhellt. In N. 4 und 5 hingegen, wo der besagte Akkord in der veränderten Lage [f c a dis oder es] erscheint, nimmt ihn das Gehör weit eher für h°_7 als für das entferntere F_7.







Sieh. jedoch Seite 50., auch S. 373.

Ebenso erscheint, in Mozarts Overture zu Don Juan, bei folgender Stelle



der Akkord [As oder Gis f b $\bar{d}$] nicht als b: ii°_{7} mit erhöhter Terz, sondern als Es: V_7. —

Ebenso ist in dem Seite 181 des I. Bandes in der Anmerkung, und § 338 S. 25 angeführten Beispiel die Lage des Akkordes [f $\bar{d}$ $\bar{g}$ $\bar{h}$] oder [eis $\bar{d}$ $\bar{g}$ $\bar{h}$] noch ein Grund mehr für das Gehör, ihn nicht für *cis*$^{\circ}_{7}$ als h: ii°_{7}, sondern für G_7 als C: V_7 zu halten, und nach all diesem wird wol nun niemand mehr zweifeln, dass der in jenem Beispiel als eis geschriebene Ton eigentlich vielmehr f sei: grade eben so gewiss,

wie in dem eben angeführten Beispiel aus Don Juan das As im dritten Takt nicht Gis sondern wirklich As ist.

§. 354.

(3.) So wie wir die Gewöhnung des Gehörs bis jezt in ihren Wirkungen im allgemeinen betrachtet haben, so wird solche Gewohnheit auch ins besondere in einzelnen Fällen wirksam. Mit andern Worten: was das Gehör einmal bei einer gewissen Stelle empfunden hat, wird es beim wiederholten Anhören derselben Stelle nicht nur wieder erwarten, sondern es zuweilen auch sogar schon im voraus empfinden.

So wird z. B. wenn man einmal gehört hat, dass in dem Saze S. 37. N. 1 die Modulation sich bei der Harmonie *a* wirklich nach a moll wendet, wenn dieselbe Stelle in einem Tonstüke zum zweiten oder öfteren Mal vorkommt, oder wenn man das Tonstük, worin sie vorkommt, zum öftern Mal hört — so wird, sage ich, das Gehör, welches dadurch gewöhnt worden, den neuen Perioden in a moll fortgesezt zu hören, beim wiederholten Anhören dieser Stelle diesen *a* Akkord mit noch desto grösserer Bestimmtheit sogleich als a: I vernehmen.

Man spiele sich aber die Stelle einigemal folgendermasen vor:



so wird das Gehör einer entgegengesezten Gewöhnung folgen, und das *a* nicht als 𝔞 : I, sondern als ℭ : VI verstehen.

Ebenso wird das Gehör, welches beim ersten Anhören des folgenden Beispiels S. 38. Ziff. 2 bei dem *As*-Akkord einen folgenden Perioden in 𝔄𝔰-dur erwartet, und diese Erwartung auch befriedigt gefunden, wenn es demnächst denselben Saz zum öfteren Mal hört, alsdann vollends gar nicht mehr zweifelhaft sein, sondern das *As* nun noch entschiedener sogleich als 𝔄𝔰 : I. vernehmen.

Aehnliches wird man bei allen §. 350 und 351 angeführten Beispielen finden.

Ja, sogar wird, wenn man den Saz N. 5. §. 353 erst mehrmals angehört hat, das Gehör zulezt auch schon den Akkord des vierten Taktes sogleich für $\mathcal{G}_7$, und nicht für $fis^{o}{}_7$ vernehmen; und alsdann auch das darauf folgende $\mathcal{F}$ ganz nicht mehr befremdend finden. Ebenso in den Seite 40 angeführten Beispielen.

S.48. Ebenso wird, wenn man sich das Beispiel §. 354. Ziff. 4. ein Parmal vorgespielt hat, und demnächst Ziff. 5 spielt, das Gehör, welches durch mehrmaliges Anhören von Ziff. 4 nun recht gewohnt geworden den Akkord des vierten Taktes als 𝔞 : $II^{o}{}_7$ anzunehmen, und *a* darauf folgen zu hören, sich demnächst bei Ziff. 5 doppelt befremdet fühlen, nach der Harmonie des vierten Taktes nun nicht mehr *a*, sondern $\mathcal{B}$ auftreten zu sehen. Umgekehrt aber spiele man sich e r s t Ziff. 5 mehre Male vor, so wird man das Gehör auch wol d a r a n gewöhnen, so dass demnächst, wenn man wieder Ziff. 4 spielt, nun das *a* auffallend erscheinen wird.

§. 355.

Ja, die Wirksamkeit der Gewöhnung des Gehörs geht sogar so weit, dass dasselbe nicht selten eine der bisherigen Tonart leitereigene Harmonie als einer neuen Tonart angehörig aufnimmt, ohne dazu einen andern Grund zu haben, als: weil es schon von früherher voraus weis, dass die Modulation sich nun sogleich zu dieser Tonart wenden werde. So wird z. B. wenn man sich das S. 41. unter Ziff. 8 oder 9 angeführte Beispiel einige Male vorgespielt hat, das Gehör endlich schon im zweiten Takt anfangen sich ins 𝔊 umzustimmen, und das *C* als IV von 𝔊-dur aufzunehmen. — Oder, um ein anderes recht bekanntes Beispiel anzuführen: das erste Vogelstellerliedchen in Mozarts Zauberflöte, welches aus 𝔊-dur geht, und im siebenten Takt durch die Harmonie $\mathfrak{A}_7$ nach 𝔇 ausweicht, haben wir schon so oft gehört, dass wir, wenn uns jezt das Liedchen wieder vorkommt, schon beim Annähern jener Stelle im voraus wissen was kommen wird, und es gleichsam im Geiste vorausempfinden. Unser Gehör und innerer Sinn stimmt sich daher schon gleich beim Anfang dieses kleinen Perioden im voraus in 𝔇-dur um, und vernimmt also leicht schon die dem $\mathfrak{A}_7$ vorhergehende 𝔇-Harmonie als 𝔇: I;



IV IV 𝔇: V I V I
(Sieh. S. 48.) 𝔇: I V

welches gewiss nicht der Fall sein würde, wenn wir gewohnt wären die Stelle etwa z. B. folgendermasen zu hören:



𝔊: I V I V V I V7 I V

Wol aber würde, wenn wir die Stelle recht oft also gehört hätten:



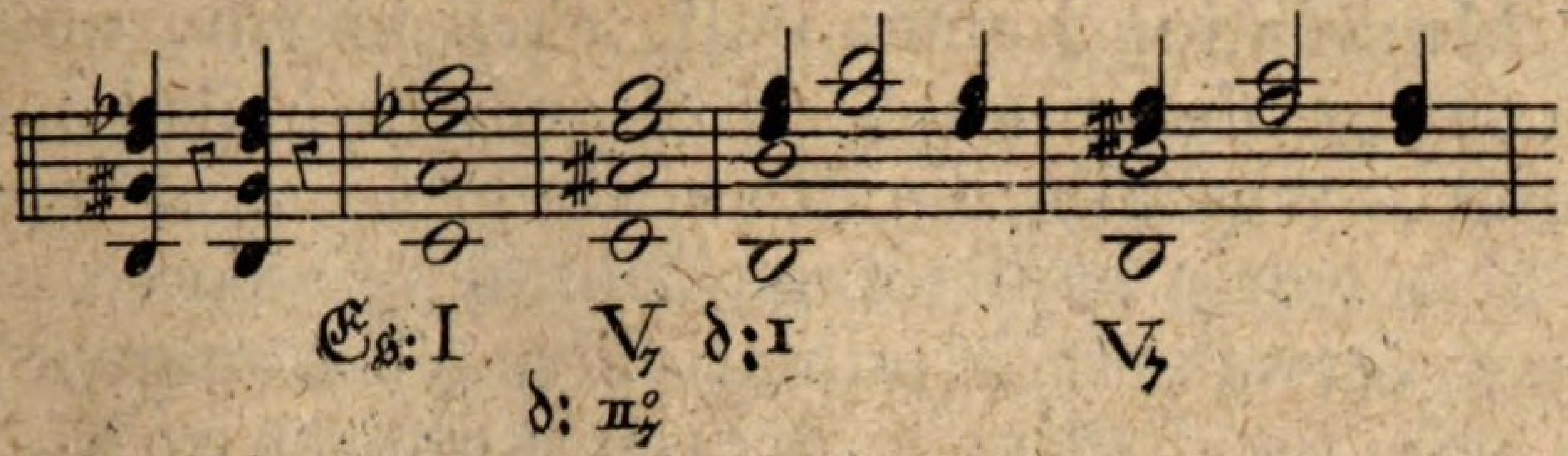
𝔊: I V I V 𝔇: I IV I V7 I

unser Gehör sich zulezt gewöhnt haben, das *D* in der ersten Hälfte des siebenten Taktes schon im voraus als 𝔇: I, und das folgende *G* als 𝔇: IV zu vernehmen, ohne dazu einen andern vollgültigen Grund zu haben, als das Vorgefühl, dass es nun auf 𝔇: dur lossgehe.

Aus gleichem Grunde erscheint in folgender Stelle aus dem ersten Duett in Don Juan:



d: I V I V7 I V I V7 I g: V7



die Harmonie des ~~sechsten~~ achten Taktes dem Gehör zwar beim ersten Anhören, dem Prinzip der Trägheit nach, sicher nicht als [𝔛 gis d̄ f̄], sondern als [𝔛 as d̄ f̄], und folglich als V_7 der im vorigen Takt neu aufgetretenen Tonart 𝔈𝔰; allein, da die Modulation unmittelbar nachher sich doch wieder in die ursprüngliche Haupttonart 𝔇 zurükwendet, so vernehmen wir alle, die wir dies Duett schon so oft gehört, den besagten Akkord nun schon immer gleich als 𝔇: ii^o_7 mit erhöhter Terz; und dies war wol auch der Grund, warum ihn Mozart als [𝔛 gis d̄ f̄] geschrieben hat. Vergl: S: 83

Wir werden in der Folge noch vielen Beispielen begegnen, wo die Gewöhnung des Gehöres von ähnlichem oft sehr entschiedenen Einfluss ist. Z. B. §. 358.

§. 356.

Eben in diesem Umstande, dass so manche Harmonieenfolge beim wiederholten Anhören zuweilen eine ganz andere Bedeutung gewinnt, als man ihr beim erstmaligen Anhören beilegen sollte, — eben in solcher Gewöhnung, solchem Vertrautwerden des Gehöres mit einer ihm zum öftern Mal vorkommenden Harmonieenwendung, in diesem aus mehrmaligem Anhören entspringenden näheren Verstehen durch Voraussehen der Richtung, wo es mit

der Modulation hinaus will, eben hierin, sage ich, liegt denn auch wol gröstentheils der Grund, weshalb ein Tonstük, (zumal ein solches, worin häufig ungewöhnliche oder sonst etwas verwikelte Modulationen vorkommen) uns beim zweiten oder dritten Anhören so viel klarer und verständlicher wird, nachdem wir vielleicht beim ersten Anhören dem Sinne seiner Harmonieenfolgen nur dunkel nachfolgen und uns darin nicht befriedigend zurechtfinden gekonnt; weil nämlich das Gehör alsdann schon eher weis, wofür es so manche ihm sonst auffallende und dunkele Harmonieenfolge zu nehmen habe, und folglich nicht mehr so häufig in Ungewissheit zwischen mehren Tonarten hin und her zu irren braucht, so dass manche Harmonieenfolge, welche ihm beim erstmaligen Anhören befremdend erscheinen musste, ihm beim wiederholten hören als eine ganz andere Harmonieenfolge, und dann also nicht mehr befremdend, erscheint.

Umgekehrt liegt aber auch eben hierin vielleicht zum Theil der weitere Grund, warum ein Tonstük bei noch öfterem Anhören endlich aufhört unser Gehör zu reizen; weil ihm nämlich die Harmonieenfolgen, woraus es besteht, endlich gar zu deutlich und geläufig werden, und alles Ueberraschende gänzlich verlieren.

§. 357.

(IV.) Bei der ganzen bisherigen Betrachtung der Frage: wofür das Gehör, wenn es einmal vom Gefühl einer gewissen Tonart eingenommen ist, jede ihm vorkommende Harmonie nehme, haben wir immer vorausgesezt, dass

beim Auftreten solcher Harmonie das Gehör in eine gewisse Tonart bestimmt und unzweideutig gestimmt sei.

Es kann aber auch der Fall kommen, dass das Gehör zwei Tonarten zugleich empfindet; und namentlich ist dies der Fall, wenn durch eine Ausweichung das Gefühl einer neuen Tonart im Gehör erregt wird, ohne das dadurch der Eindruk der vorigen Tonart doch ganz ausgelöscht würde, so dass neben der neu aufgetretenen Tonart auch noch die Alte dem Gehöre vorschwebt. (§. 321.) Wofür wird nun aber in solchen Fällen das Gehör, wenn es gewissermasen zwei Tonarten zugleich empfindet, jede neu auftretende Harmonie nehmen? Wird das solchergestalt gleichsam zwischen zwei Tonarten schwankende Gehör, bei Auffassung einer vorkommenden Harmonie aus dem Standpunkt der erstern oder der leztern Tonart urtheilen?

In solchen Fällen kommt es wol einzig darauf an, welche von diesen mehrern dem Gehör zu gleicher Zeit vorschwebenden Tonarten ihm am lebhaftesten, vor der Andern überwiegend und vorherrschend, vorschwebt. Wenn also das Gehör durch eine unvollkommene Ausweichung nur so unvollkommen in eine neue Tonart umgestimmt ist, dass die vorige noch fortwährend, und selbst überwiegend, also eigendlich noch als Haupttonart, im Gehöre vorherrscht, so wird das Gehör jede nun vorkommende weitere Harmonie auch noch ebenso verstehen und beurtheilen, wie es gethan haben würde, wenn es noch ganz in die vorige Tonart gestimmt, als wenn es gar nicht umgestimmt gewesen wäre. Kurz: das Gehör urtheilt immer aus dem

Gesichtspunkt derjenigen Tonart, welche es am stärksten empfindet.

§. 358.

Z. B. in folgendem Saz



C: I V I F: V I G: V I
vergl: §. 364.

ist beim fünften Akkord allerdings eine Ausweichung aus der Haupttonart C-dur ins F-dur geschehen, das Gefühl von F-dur im Gehör erregt worden. Wenn nun beim sechsten Akkord die Harmonie D_7 folgt, so könnte das Gehör dieses D_7 wol eben so gut für die Hauptseptimenharmonie von g moll, wie von G-dur nehmen, weil beide mit F-dur gleich nahe und gleich innig verwandt sind. Allein da das Gefühl der alten Tonart C im Gehör noch nicht erloschen, sondern überwiegend vorhanden, das Gehör also im Grund noch mehr ins C als ins F gestimmt ist, so urtheilt es auch mehr aus dem Gesichtspunkt von C als von F, und aus diesem Gesichtspunkte betrachtet erscheint ihm die D_7-Harmonie denn freilich hier bestimmt nicht als g: V_7 sondern als G: V_7, grade wie dies der Fall gewesen wäre, wenn das Gehör vor diesem Harmonieenschritt noch unverrükt in C-dur gestimmt gewesen wäre; und so folgt denn auch auf dieses D_7 ganz natürlich die harte Dreiklangsharmonie *G*, indess der weiche Dreiklang *g*,

wenn man ihn an die Stelle des harten *G* sezen wollte, das Gehör befremden würde. (Dass das Gehör hier nur darum nicht *g* sondern *G* erwartet, weil es neben der neuen Tonart F auch noch überwiegend das bisherige C-dur empfindet — davon kann man sich leicht noch mehr überzeugen, wenn man dieselbe Harmonieenfolge: (*C*$_7$, *F*, *D*$_7$) in einem Sazze anbringt, wo das Gehör unzweideutig nur in F-dur gestimmt ist:

2)



F: I IV I. IV V$_7$ I g: V$_7$ I

wo denn das Gehör sehr fühlbar weit eher *g* als *G* erwartet, d. h. die *D*$_7$-Harmonie, welche es im vorigen Beispiel als V$_7$ von G-dur empfunden, hier nun als V$_7$ von g-moll empfindet, und wenn man anstatt des weichen *g*-Dreiklangs hier den harten *G* sezen wollte, darin erst wieder eine weitere Ausweichung finden würde.)

In folgendem Saz, welcher in C-dur anhebt

3)



C: I V I e: V I G: V C: V I

dann aber sich bei *H* nach e-moll, und bei *D* nach G-dur wendet, befindet sich am Ende des zweiten Taktes die Modulation in G-dur.

Das Gehör müsste demnach den folgenden *G*-Akkord für I von 𝔊-dur, und den lezten als 𝔊: IV nehmen (§. 337.) Allein das Gehör, bei welchem das Gefühl der ursprünglichen Tonart ℭ-dur noch immer vorherrscht, vernimmt das *G* weit mehr als V von ℭ-dur, und das folgende *C* vollends ganz bestimmt als die alte tonische Harmonie, und fühlt sich also am Schlusse des Sazes wieder vollkommen in ℭ-dur zuhause, ohne dass doch eigentlich eine ausdrükliche Ausweichung aus 𝔊 ins ℭ zurük geschehen wäre. Das Gehör hat sie als gleichsam stillschweigend sich von selbst verstehend angenommen.

Ebenso empfindet das Gehör im dritten Takt des folgenden Beispieles



zwar offenbar eine Ausweichung aus 𝔇 nach 𝔊, und die darauf folgenden Harmonieen *G* und *D* müssten also 𝔊: I und 𝔊: V sein: allein das Gehör, welches um des kurz vorübergehenden Hauptseptimenakkordes $\mathfrak{D}_7$ willen die ursprüngliche Haupttonart 𝔇-dur noch nicht ganz vergessen hatte, denkt sich leicht von selbst in dieselbe zurük, und erkennt wenigstens das im vierten Takt erscheinende *D* gerne wieder als tonische Harmonie an, wo nicht auch wol gar schon das *G* am Ende des dritten Taktes als IV von 𝔇; zumal bei

wiederholtem Anhören derselben Stelle. §. 354 und 355.

Ebenso ist im folgenden Beispiel

5)

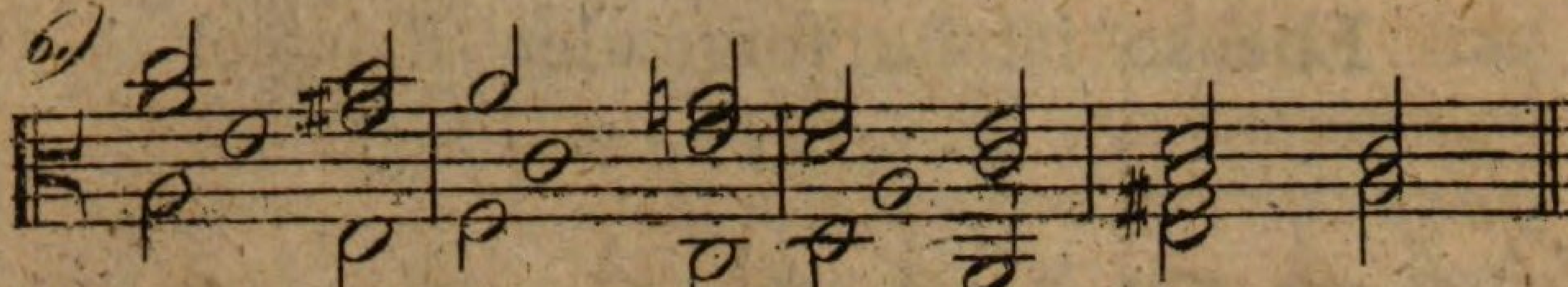


C:I II I a:V I IV C:I V I.
C:II I V I.

der Schritt vom dritten zum vierten Akkord eine nicht eben sehr vollständige, sondern nur unvollkommene Ausweichung ins Gebiet von a-moll. Im dritten Takt erscheint nun die Harmonie *d*, welche allerdings als weiche Dreiklangsharmonie der IVten Stufe der neuen Tonart a erklärt werden kann; allein das Gehör, welches die Tonart C noch nicht vollkommen vergessen hat, ist deshalb wenigstens sehr geneigt, diesen weichen *d*-Akkord, welchen es ohnedies erst zwei Takte vorher, sogar in eben dieser Lage und auf derselben Taktzeit, als II von C-dur auftreten hörte, (§. 355.) auch jezt gleich wieder für C: II zu nehmen, und fühlt sich also nicht erst durch die folgende zweite Verwechselung des *G*-Akkords, (§. 350.) sondern schon bei diesem *d*-Akkord, ins C-dur zurükversezt. Ja, bei öfter wiederholtem Anhören derselben Stelle wird das Gehör am Ende nicht mehr blos geneigt sein, das *d* des dritten Taktes schon wieder als II von C zu vernehmen, sondern es wird es zulezt ganz bestimmt dafür aufnehmen.

So auch im folgenden Beispiel

67)



a: I V VI C: I II IV a: V7 I

a: IV I V7 I

wird das Gehör durch den G-Akkord, welcher in a-moll leiterfremd ist, (§. 255) ins C-dur umgestimmt, aber freilich das Gefühl der bisherigen Haupttonart a-moll dadurch bei weitem nicht gänzlich ausgelöscht. (Das Gehör erräth es, so zu sagen, dass der G-Akkord hier nur darum auf einen Augenblik eingeschwärzt wird, weil ohne denselben die Sequenz nicht durchgesezt werden könnte. §. 328.) Und wenn daher im dritten Takt der weiche Dreiklang *d* erscheint, so ist das Gehör sehr willig, denselben für den Unterdominantendreiklang der noch nicht vergessenen Haupttonart a-moll, (für a: IV) zu halten, und fühlt sich also schon hier wieder ins a zurükgeführt, statt dass es sonst nicht nur dieses *d*, sondern auch das folgende *a* noch als II und VI von C erklären müsste. (§. 337.) (Eben dies schnelle Vorübergehen solcher Ausweichungen, und die Leichtigkeit mit welcher das Gehör sich gleichsam unvermerkt wieder von selbst ins a-moll zurükstimmt, so dass man die leicht vorübergehende Ausweichung kaum fühlt, und sich leicht täuscht man fühle wirklich keine, eben dieses, sage ich, scheint übrigens eine der Hauptursachen zu sein, wodurch so manche Musiker sich täuschen und verführen lassen, zu glauben, die G-Harmonie

sei der a-Moll-Tonart nicht fremd, und folglich auch der Ton g der a-Moll-Tonleiter eigen. §. 231.)

§. 359.

Ebenso erregt im folgenden Beispiel



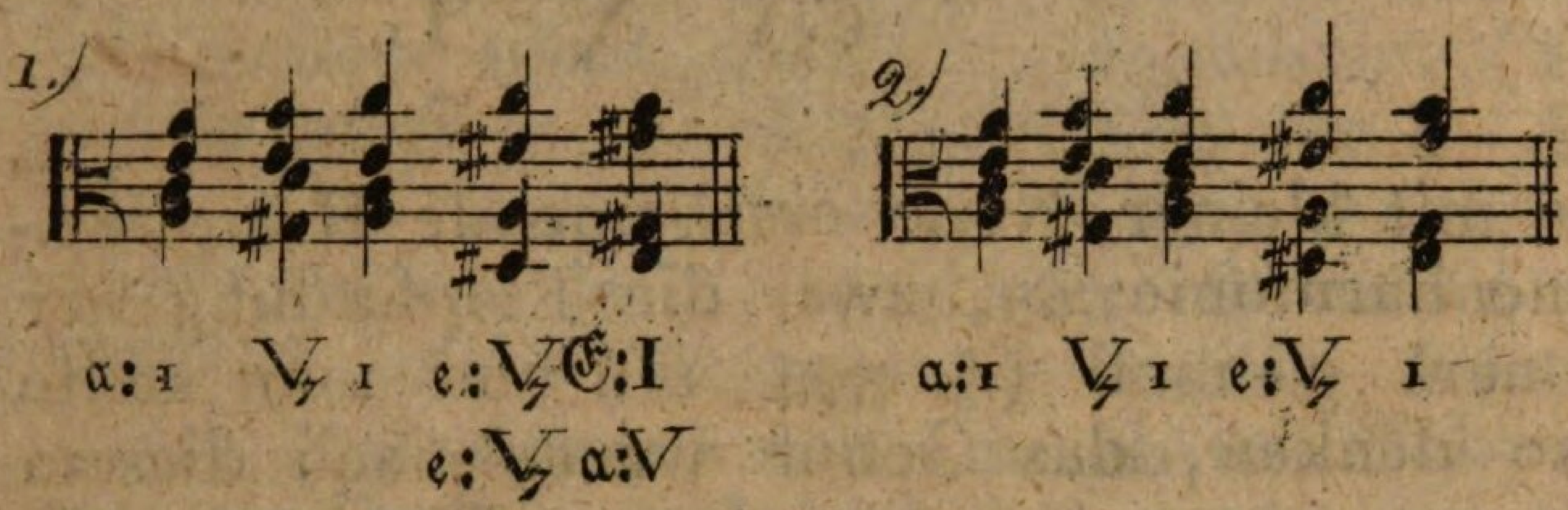
C:I V I g:V G:I C:V I. Vergl: S. 502.
C:V V I.

die mit kleiner None erscheinende Hauptseptimenharmonie $\mathfrak{D}_7$, zwar die Empfindung der Tonart g-moll (§. 344. *b.*) und man sollte also denken, das Gehör werde nach diesem $\mathfrak{D}_7$ am ersten die weiche g-Harmonie als neues I erwarten; und wenn statt dessen im zweiten Takt der harte G-Dreiklang folgt, so sollte das durch den vorhergegangenen Akkord eigentlich ins g-moll gestimmte Gehör dies G eigentlich als eine neue Ausweichung aus g-moll ins G-dur ansehen. (§. 338.) Allein da die Herrschaft der alten Tonart C-dur noch nichts weniger als vertilgt ist, so nimmt das Gehör diese G-Harmonie keineswegs als eine neue tonische Harmonie, als G: I, also keineswegs als eine weitere Ausweichung aus g-moll ins G-dur auf, sondern überlässt sich dabei weit lieber dem doch noch vorherrschenden Gefühl der alten Tonart C-dur, und vernimmt demnach den G-Akkord lieber gleich wieder als Dominantenharmonie derselben, als C: V. — Eben in

diesem Umstande, dass das Gehör den *G*-Akkord auch als V der kaum verlassenen Tonart C aufnehmen kann, liegt denn auch der Grund, warum hier *G* dem Gehör weit natürlicher klingt als der weiche Dreiklang *g* thun würde, weil dieser das Gehör förmlich ins g-moll versezen und darin festhalten würde.

§. 360.

Ebenso sollte im folgenden Beispiel N. 1.)

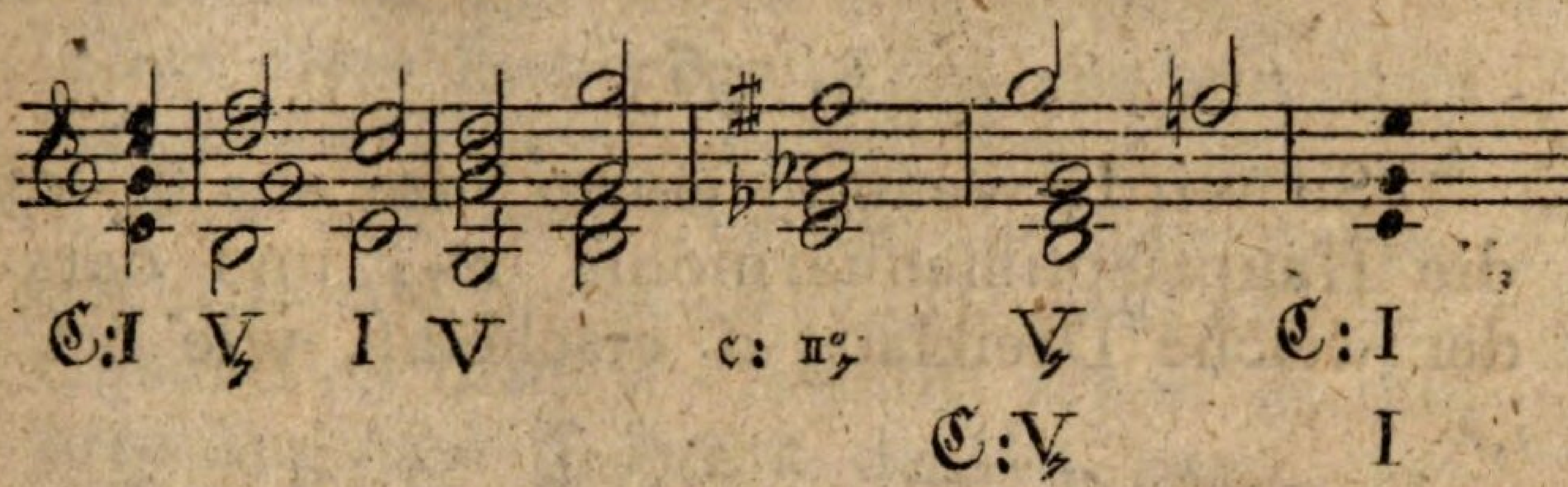


das Gehör, durch den vierten Akkord ins e-moll gestimmt, (§. 344. *b.*) den folgenden *E*-Akkord eigentlich als eine neue Ausweichung ins E-dur vernehmen: (§. 338) allein aus gleichem Grund wie beim vorigen Beispiel, empfindet es diesen *E*-Akkord als Dominantendreiklang der ursprünglichen und noch unvergessenen Tonart a-moll, also weniger als neue Ausweichung, als vielmehr als Wiederfortsezung der ursprünglichen Tonart a-moll. Und darum erscheint dies *E* dem Gehör sogar weit natürlicher, als ihm bei N. 2. der weiche *e*-Akkord erscheint, weil dieser, in a-moll nicht einheimisch, (§. 256, 209.) dem Gehör nicht gestattet, sich ins a-moll zurük zu versezen, sondern ihm das Gefühl

von c-moll erst recht eigentlich, und viel bestimmter und bleibender als der vorhergehende Akkord gethan, aufdringt.

§. 361.

Ebenso erregt im folgenden Beispiel



die Harmonie $d^{o}{}_{7}$ die Empfindung von c-moll, (§. 345. *b.*) und man sollte also denken, das Gehör werde das darauf folgende *G* und G_7 als Dominantenharmonie von c-moll, nicht von C-dur, vernehmen, und erst bei dem im fünften Takt erscheinenden harten *G*-Dreiklang wieder eine Ausweichung aus c-moll ins C-dur zurük empfinden; allein das Gehör, noch von der bisherigen Tonart C-dur eingenommen, vernimmt lieber schon gleich das *G* des vierten Taktes als wieder zu C-dur gehörig, und keineswegs erst im fünften Takt einen Uebergang.

§. 362.

Auch das schon oben anführte Beispiel Seite 6. N. 2. gehört hierher. Dort sollte das Gehör, welches durch die mit kleiner None aufgetretene Hauptseptimenharmonie E_7 den Eindruk der Tonart a-moll empfunden, das darauf folgende *A* als neue Ausweichung aus a ins A zurük vernehmen. Allein es empfindet bei dem sogleich wiederkehrenden harten

A-Akkord nichts weniger als eine Ausweichung, sondern das hier wiederkehrende A-dur erscheint ihm, als ob es gar nicht aufgehört hätte tonische Harmonie zu sein, als wäre die flüchtig vorübergegangene Ausweichung ins Gebiet von a-moll gar nicht vorgefallen.

§. 363.

So wird, wenn in einem Saze aus C-dur die Hauptseptimenharmonie $\mathcal{A}^7$, und darauf der weiche Dreiklang *d* erscheint, wie bei 1.



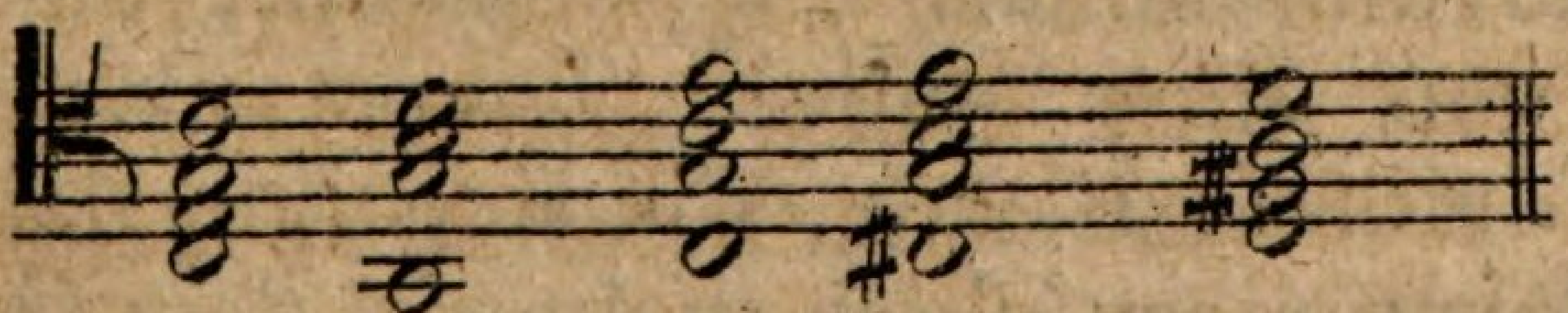
das Gehör, in welchem durch den $\mathcal{A}^7$-Akkord das Gefühl der vorigen Tonart C-dur, doch noch nicht gänzlich ausgelöscht ist, das *d* schon wieder auf C-dur beziehen, woselbst es als II vorfindlich ist, und darum nicht abgeneigt sein, es gleich wieder als C: II zu vernehmen. Vergl. §. 358. Ja, im Gegentheil, wird, wenn man nach dem $\mathcal{A}^7$-Akkord den harten *D*-Dreiklang folgen lässt, wie bei Fig. 2, das Gehör, im Nachgefühl der vorigen Tonart C, solches *D* nicht sowol für eine neue tonische Harmonie, als vielmehr eher für die Dominantenharmonie des mit der vorigen Tonart C-dur nächstverwandten G-dur aufnehmen.

Auf diese Art erscheinen also die zwei obigen Säze dem Gehör gewissermasen gar nicht als wirkliche eigentliche Ausweichungen nach d-moll oder D-dur, sondern das Gehör denkt sich im ersten derselben bei der

weichen *d*–Harmonie schon wieder ins ursprüngliche ℭ–dur zurük, im zweiten aber beim harten 𝒟–Dreiklang zwar nicht ins ursprüngliche ℭ–dur, aber doch ins 𝔊–dur, und empfindet also im lezten Beispiel mehr eine Ausweichung blos ins 𝔊–dur, im ersten aber gleichsam gar keine Ausweichung.

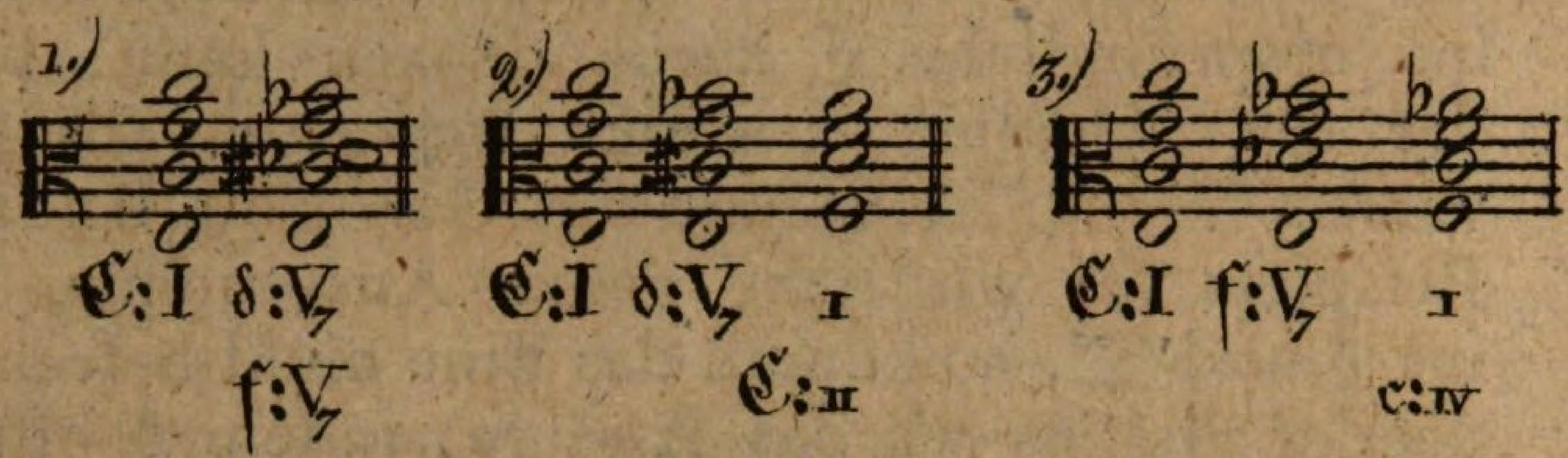
Eben diese Bemerkung lässt uns nun auch die Ursache entdeken, warum der 𝒟–Akkord dem Gehör hier weit fremder und unerwarteter erscheint als der *d*–Akkord: weil nämlich das Gehör sich beim *d*–Akkord schon wieder ins ursprüngliche ℭ zurük denken kann, bei der 𝒟–Harmonie aber sich wenigstens ins 𝔊 versezt fühlt. Vernähme das Gehör die beiden Beispiele als wirkliche ganze Ausweichungen ins 𝔡 und 𝔇, so könnte das Eine nicht befremdender klingen als das Andere, indem ℭ–dur mit 𝔇–dur eben so nahe und eben so innig verwandt ist, wie mit 𝔡–moll: so aber erwartet das Gehör nach $\mathcal{A}_7$ eher den weichen Dreiklang *d*, welcher es nicht hindert, sich dabei gleich wieder ins ℭ zurükzudenken, als den 𝒟–Akkord, welchen es sich keineswegs als der alten Tonart ℭ angehörig denken kann, sondern sich wenigstens als V von 𝔊 denken muss.

Ja, aus eben demselben Grunde vernimmt es sogar schon gleich den $\mathcal{A}_7$–Akkord lieber für 𝔡: V_7, als für 𝔇: V_7. Man sieht dies leztere schon daraus, wenn man dem $\mathcal{A}_7$–Akkord ein Merkmal beifügt, welches das Gehör hindert, ihn als 𝔡: V_7 zu nehmen, z. B. die grose None



§. 364.

Aus gleichem Grunde wird in dem oben §. 340. erwähnten Falle das Gehör den Akkord [e g b cis oder des] eher für d: V_7 als für f: V_7 aufnehmen, weil es nämlich den *d*-Akkord, welcher auch in der alten Tonart C-dur zu finden ist, sich schon wieder als II des wiederkehrenden C-dur denken kann, den weichen *f*-Akkord aber höchstens als IV von c-moll.



Ebenso erscheint in dem oben S. 56 angeführten Beispiele auch darum die Harmonie *G* dem Gehöre natürlicher als die Harmonie *g* thun würde, weil es sich das *G* auch wol schon wieder als Harmonie der Vten Stufe der kaum verlassenen Tonart C-dur denken kann, das *g* aber es nöthigen werde, sich förmlich ins g-moll umzustimmen.

§. 365.

Aus dem §. 357. bis hierher Betrachteten ersieht man also, dass das durch eine nicht vollkommene Ausweichung in eine gewisse Tonart nur unvollkommen umgestimmte, dabei aber noch von einer andern Tonart überwiegend eingenommene Gehör, die sich ihm darbietenden Harmonieenfolgen mehr aus dem Gesichtspunkte der vorigen noch nicht verdrängten

Haupttonart, als aus dem der vorübergehend aufgetretenen, zu beurtheilen und aufzunehmen pflegt, und also zuweilen, obgleich eine Ausweichung geschehen ist, doch so zu empfinden und zu urtheilen pflegt, als ob diese gar nicht geschehen wäre.

Auch dabei wirkt übrigens die Gewohnheit des Gehöres wieder grösstentheils mit. Denn da derartige vorübergehende Abschweifungen von der Haupttonart fast in jedem Tonstüke sehr häufig angebracht zu werden pflegen, so ist unser Gehör dadurch schon so gewohnt worden, solche Ausweichungen als blos vorübergehend auftreten, und bald wieder verschwinden, und die vorige Haupttonart wieder in ihre Rechte eintreten zu hören, dass es beim Erscheinen derartiger Modulationen gleichsam schon im voraus weis, es werde damit auch wieder nicht viel auf sich haben, und schon ahnet, dass es nur wieder so eine ephemerisch vorübergehende Ausweichung sein werde; es ist — könnte man sagen — gegen Dergleichen schon so abgehärtet, dass es dabei kaum mehr eine Ausweichung empfindet, sich gar nicht die Mühe nimmt, um eines solchergestalt momentan auftretenden leiterfremden Akkordes willen, sich förmlich in die neue Tonart, aus welcher derselbe herstammt, umzustimmen, oder wenigstens, so bald er ausgeklungen hat, sich von selbst wieder in die vorige Tonart zurükstimmt, ohne einer förmlichen Rükeinweichung zu bedürfen.

§. 366.

Eben von dieser Erwartung des Gehöres, die Modulation bald wieder in eine kurz ver-

lassene Tonart einlenken zu sehen, lässt sich zuweilen Vortheil dadurch ziehen, dass man diese Erwartung eben täuscht, oder wenigstens ihre Erfüllung eine Zeitlang hinhält und verzögert; wodurch das Gehör dann nicht nur theils überrascht, und die Erwartung um so viel höher gespannt, sondern deren demnächst endlich erfolgende Erfüllung desto willkommener wird. Z. B. in folgender Stelle aus der Schlussfuge meines Te Deum aus Es-dur:



erräth das Gehör leicht, dass hier, wo alles sich nach dem Schluss in der Haupttonart Es-dur hindrängt, die im sechsten Takt des

obigen Bruchstükes erscheinende Ausweichung ins As nur eine vorübergehende sein werde, und erwartet, etwa schon im neunten Takte, wieder eine Rükeinweichung ins Es, etwa mittels B_7, zu vernehmen: diese Erwartung wird aber dadurch getäuscht, dass noch drei Takte lang Harmonieen auftreten, welche das Gehör unmöglich als der Tonart Es angehörig betrachten kann, sondern als fortwährend zu As-dur gehörend ansehen muss. Erst im zwölften Takt geht die lange hingehaltene Erwartung in Erfüllung, indem hier endlich das B_7 erscheint, welches schon seit dem neunten Takt erwartet war.

§. 367.

Uebrigens werden wir in der Folge auch noch finden, dass manche, ja die mehrsten der bisher angeführten halben Ausweichungen sich auch noch ganz anders als für Ausweichungen erklären lassen, indem die scheinbar leiterfremden Akkorde in den meisten Fällen auch als blose Schein-Akkorde betrachtet werden können, welche auf keiner eignen (also auf keiner leiterfremden) Grundharmonie beruhen. Erklärt und verstanden kann dies indessen hier noch nicht werden, sondern erst nachdem wir die Lehre von den durchgehenden Noten werden erforscht haben; wo wir auch alsdann erst einsehen werden, wie ungemein reiches und vielseitig neues Licht diese Ansicht über die Natur der Modulation verbreitet, und wie unendlich sie die Erklärung mancher sonst schwer zu erklärenden Harmonieenfolge vereinfacht und erleichtert.

(So mögte es bis jezt doch schwer sein, den Grund anzugeben, warum in den oben S. 8. N. 2.

und S. 62. N.° 2 angeführten Beispielen aus dur die Hauptseptimenharmonie mit kleiner None nicht befremdet, umgekehrt aber in Säzen aus moll die grosse None widrig auffällt:





a:1 V7 1 C:V7 I.
a:V.



a:1 V7 1 C:V7 C:1

die eben erwähnte Ansicht aber wird uns einem sehr konsequenten Erklärungsgrund dieser Verschiedenheit liefern, indem die erst erwähnten Fälle auch nach unsern Gesezen der Durchgänge zu rechtfertigen sind, nicht aber die hier angeführten.)

§. 368.

Da die von §. 333 bis hierher aus der Natur und den Eigenthümlichkeiten unsers Gehöres entwikelten Grundsäze, wenn gleich im Grund sehr einfach, doch Manchem vielleicht etwas verwikkelt scheinen mögten, so liefern wir hier, um die Uebersicht zu erleichtern, folgenden aphoristischen

Ueberblik
des von (I.) bis (IV.) Gesagten.

(I.) Anfang eines Tonstükes. Erste Stimmung des Gehörs §. 335.

(II.) Bestreben des Gehörs in einer angenommenen Stimmung zu bleiben, Prinzip der Trägheit §. 336 bis 340.

(*a.*) Es nimmt das Leitereigne gern für Leitereigen §. 337.

(*b.*) Das Leiterfremde aber wenigstens für das Nächstmögliche §. 338 bis 340.

(III.) Stärkere Gründe, welche die Trägheit überwinden §. 341 bis 356.

(*A.*) Besondere Abzeichen einer auftretenden Harmonie §. 342 bis 346.

(1.) V_7 mit grosser None §. 343.

(2.) V_7 mit kleiner None §. 344.

(3.) $II^{o}{}_7$ mit erhöhter Terz §. 345.

(4.) Durchgehende Noten §. 346.

(*B.*) Gewohnheiten des Gehörs §. 347 bis 356.

(1.) Neuer Anfang §. 348.

(2.) Lage einer auftretenden Harmonie §. 349 bis 354.

(𝔄.) Besonders bekannte Lagen §. 349.
Quartsextenlage §. 350.
Andere bekannte Formeln §. 351. 352.

(𝔅.) Ungewöhnliche Lagen §. 353. 354.

(3.) Wiederkehr derselben Stelle §. 354[a] bis 356.

(IV.) Halbe Umstimmung des Gehörs: es urtheilt oft so, als ob es nicht umgestimmt wäre. §. 357. flgg.

D.) *Mehrdeutigkeit der Harmonieenfolge.*

§. 369.

Wol haben wir §. 333 gesagt, und von dort an bis hieher auch gefunden, wie die an sich gleichwol mehrdeutigen Akkorde dadurch, dass sie im Zusammenhang eines musikalischen Sazes erscheinen, eine bestimmtere Bedeutung zu gewinnen pflegen: allein man wird bei dieser ganzen Entwikelung doch auch schon bemerkt haben, dass theils die Merkmale, woran das Gehör sich eine an sich mehrdeutige Harmonie aus dem Zusammenhang zu erklären pflegt, nicht alle haarscharf bezeichnend sind, theils wird man auch schon im voraus haben errathen können, dass diese Merkmale uns auch zuweilen verlassen, und die Sache unentschieden lassen mögen.

Denn fürs Erste lässt schon selbst der oberste Grundsaz: »das Gehör erklärt sich jede Harmonie gern auf die einfachste und natürlichste Art« es errathen, dass hier nicht eben mathematische Bestimmtheit zu erwarten ist; weil ja von mehren Erklärungsarten einer und derselben Harmonieenfolge leicht die eine eben so natürlich und einfach sein kann, wie die andere; — und fürs Andere kann, da die Frage: wofür wird das Gehör diese oder jene Harmonie nehmen? in so manchen Fällen vollends blos von Umständen abhängt, kann es, sage ich, nicht fehlen, dass die Umstände zuweilen auch wirklich zweifelhaft sein, oder mehre Umstände von verschiedener oder gar entgegengesezter Bedeutung zusammentreffen werden, so, dass oft der eine Umstand, vermöge dessen das Gehör dieser

oder jener auftretenden an sich mehrdeutigen Harmonie die eine Bedeutung beilegen mögte, von einem andern aufgewogen wird, welchem zufolge das Gehör vielmehr der andern Bedeutung den Vorzug geben sollte, und dass solchergestalt das Zünglein der Wage gleichsam unentschieden mitten inne stehen bleibt; kurz also, dass zuweilen wol Fälle vorkommen müssen, wo das Gehör eine Harmonie auch selbst noch im Zusammenhang des Sazes, doch noch zweideutig finden, und sich dieselbe eben so natürlich auf die eine wie auf die andere Art erklären kann, und die Bedeutung solcher Harmonie also in der That unentschieden ist und bleibt.

Diese Mehrdeutigkeit nun, welche nicht blos jede einzelne Harmonie an und für sich allein betrachtet an sich trägt, sondern welche auch selbst im Zusammenhang des Sazes zuweilen noch übrig bleibt, wollen wir denn: eigentliche oder wirkliche Mehrdeutigkeit der Harmonie nennen, und eine Harmonie, wenn sie solchergestalt nicht blos einzeln und für sich allein betrachtet, sondern auch selbst noch im Zusammenhang in welchem sie erscheint, mehrdeutig bleibt: eine wirklich oder eigentlich mehrdeutige Harmonie; zum Unterschied von der Mehrdeutigkeit, welche jeder Harmonie an sich, d. h. einzeln und für sich allein betrachtet, anklebt, welche wir denn auch einzele Mehrdeutigkeit nennen können. Für sich mehrdeutig ist jede Harmonie in mehrfacher Hinsicht, wie wir von §. 271 und noch früherher, wissen. Wir wissen ferner, dass diese einzele Mehrdeutigkeit durch den Zusammenhang grösten-

theils zu verschwinden pflegt. (§. 333.) Jezt wollen wir die Bemerkung verfolgen: dass dies leztere doch nicht immer der Fall ist, dass manche Harmonie auch selbst im Zusammenhang doch noch wirklich mehrdeutig bleibt, und also auch die Harmonieenfolge selbst mehrdeutig erscheinen kann.

Folgende Beispiele werden hinreichen, diese Bemerkung zu erläutern.

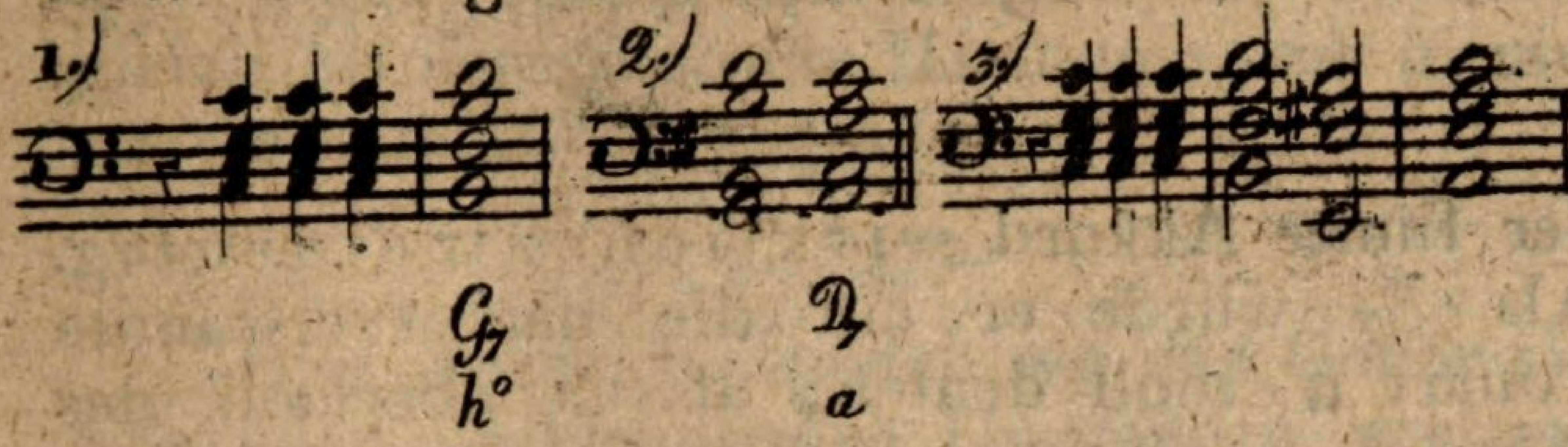
§. 370.

Ich sagte fürs Erste: die Merkmale, wonach das Gehör jede in einer musikalischen Phrase vorkommende Harmonie zu beurtheilen pflegt, sind nicht alle haarscharf bestimmend. So haben wir z. B. (§. 347 bis 355) bemerkt, dass das Gehör zuweilen blos vermög einer gewissen Angewöhnung geneigt ist, dieser oder jener Harmonie, diese oder jene Bedeutung beizulegen. Da nun dies Geneigtsein an sich selbst etwas schwankendes und unbestimmtes, und keiner haarscharfen Bestimmung fähig ist, so lässt sich gar oft nicht eben streng behaupten, das Gehör könne vermöge dieser oder jener Gewohnheit eine gewisse Harmonieenfolge bestimmt nur so und nicht anders verstehen.

Fürs zweite, sagte ich, sehen wir uns zuweilen von allen Umständen, welche als Merkmale zu Auflösung der Mehrdeutigkeit dienen könnten, entweder gänzlich verlassen; oder die Umstände, welche auf die eine Erklärungsart hindeuten, werden von andern auf die andere Erklärungsart hinweisenden Umständen wieder aufgehoben.

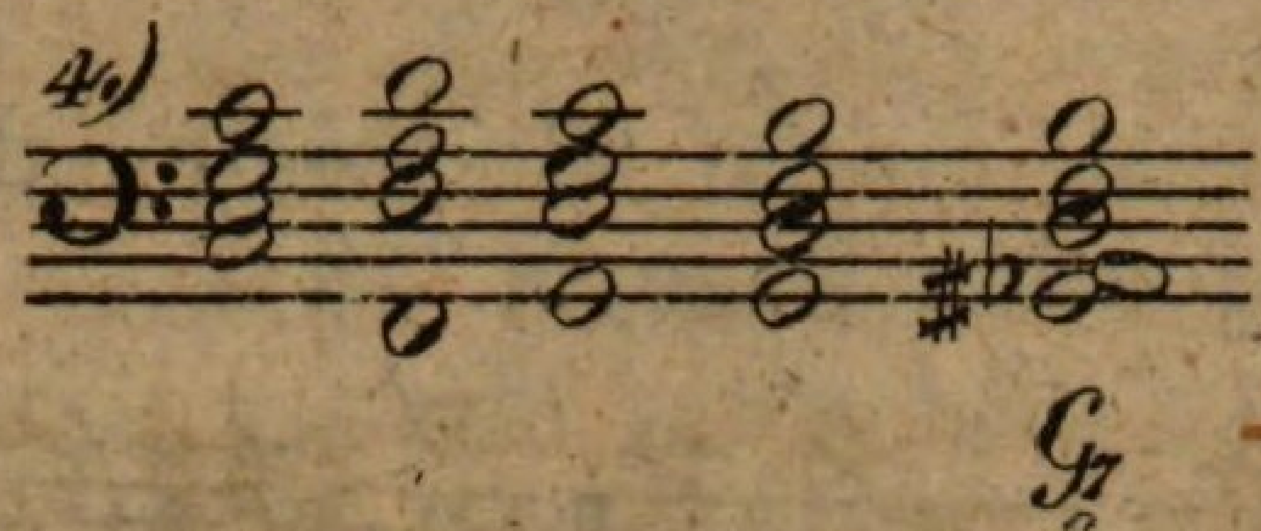
§. 371.

Hier zuerst einige Beispiele der ersten Art. Im folgenden Saze N.° 1.



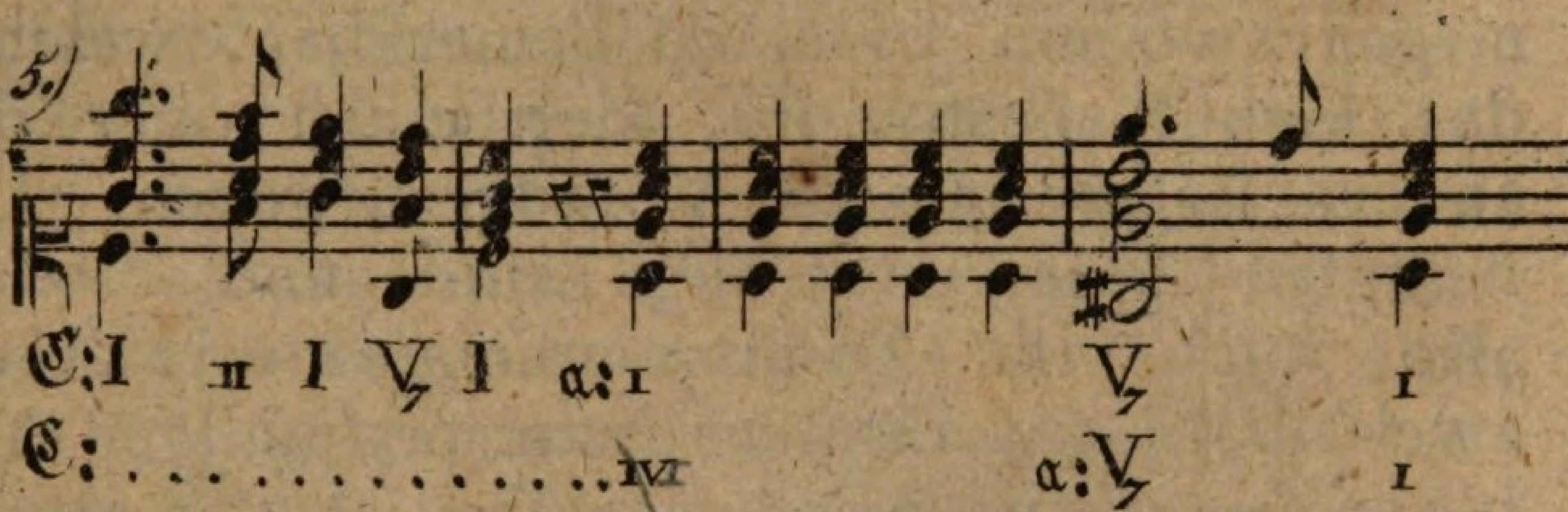
kann der Akkord [H f h $\bar{d}$] ebensogut für 𝕮: vii° angesehen werden, als für 𝕮: V_7 mit ausgelassenem Grundton; und im Beispiel N. 2 der Zusammenklang [A c a $\bar{c}$] ebenso gut für 𝕲: ii mit ausgelassener Quinte, als für 𝕲: V_7 mit ausgelassener Grundnote und Terz. Es ist nirgendswo ein Umstand bemerkbar, welcher das Gehör bestimmte, der einen oder der andern Bedeutung den Vorzug zu geben. Die besagten Zusammenklänge sind und bleiben also auch im Zusammenhange w i r k l i c h zweifelhaft: (wenigstens beim erstmaligen Anhören; — denn, wenn man freilich den obigen Saz Ziff. 1 erst ein Paarmal etwa so gehört hat, wie Ziff. 3, so wird dann freilich das Gehör die erste Hälfte des zweiten Taktes nicht mehr weder für die verminderte Dreiklangsharmonie auf der siebenten, noch für die Hauptseptimenharmonie auf der fünften Stufe von 𝕮-dur, aufnehmen, sondern schon vorläufig für die verminderte Dreiklangsharmonie auf der zweiten Stufe von 𝔞-moll. §. 355.)

Ebenso ist im folgenden Beispiel

4)


der fünfte Akkord wirklich zweideutig. Als $\mathcal{E}_7$ würde er auf die nächstverwandte Tonart a-moll deuten, als $\mathcal{G}_7$ aber auf das ebenfalls nächstverwandte c-moll: auch hier ist nirgendswo ein Umstand bemerkbar, welcher das Gehör bestimmen könnte, den fraglichen Zusammenklang eher auf die eine als auf die andere Art zu verstehen. Beide Erklärungsarten sind gleich einfach, und liegen gleich nahe.

Ebenso kann in folgendem Saze

5)


das Gehör die nach den Pausen auftretende Harmonie *a* im Grunde eben sowol nach §. 348 für eine neue tonische Harmonie aufnehmen, wie auch nach §. 337 als C: VI, für die kleine Dreiklangsharmonie auf der sechsten Stufe der bisherigen Tonart C-dur; oder mit andern Worten: es kann diesen Saz eben sowol so verstehen, als fange mit dem *a*-Akkord ein neuer Periode in a-moll an, als auch so, als sei die Harmonie *a* noch

in C-dur zuhause, und erst im lezten Takt geschehe bei G_7 eine Ausweichung ins a-moll. (Freilich bei öfterem Anhören wird sich das Gehör gewöhnen, den kleinen *a*-Dreiklang gleich als neue tonische Harmonie von a-moll zu vernehmen. §. 355.)

§. 372.

Dies waren Beispiele, wo das Gehör sich von allen bezeichnenden Umständen verlassen findet: nun auch Beispiele, wo die für die eine Erklärungsart sprechenden Umstände von andern entgegengesezten wieder aufgehoben und gleichsam neutralisirt werden.

In folgender Stelle aus dem A g n u s D e i, in J o h. G a e n s b a c h e r s schönem R e q u i e m



welches im Ganzen aus Es-dur geht, befindet sich die Modulation im dritten Takt in c-moll; und die darauf folgende Harmonie *As* sollte also dem Gehör, nach dem Prinzip der Trägheit, als VI von c erscheinen; allein die Lage, in welcher dies *As* erscheint (§. 351.) erregt die Vermuthung, ob es hier nicht vielleicht auch wol als As: I auftrete? Da jedoch

diese Sextenlage nicht so entscheidend ist wie die Quartsextenlage, und das Prinzip der Trägheit nicht eben so vollständig zu überwinden vermag wie jene, (§. 352.) so bleibt das Gehör hier gleichsam unentschlossen, ob es dieses *As* hier als c: VI, oder als As: I zu nehmen habe.

Der folgende Akkord führt endlich das Gehör, selbst dem Prinzip der Trägheit zufolge, bestimmt ins As. (Der Ton b im lezten Viertel des Taktes kann hier noch nicht erklärt werden; nur so viel vorläufig: er ist ein blos durchgehender der Harmonie fremder Ton. §. 189.)

Im sechsten Takt neue Mehrdeutigkeiten. Der hier erscheinende kleine Dreiklang *f* wäre

1. nach dem Prinzip der Trägheit als kleine Dreiklangsharmonie auf der vIten Stufe von As zu erklären;

2. allein als Anfang eines neuen Perioden könnte er auch für ein neues f: I angesehen werden; (§. 348.)

3. allenfalls aber auch sogar als IVI der kaum verlassenen (§. 357 flgg.) Tonart c-moll, in welcher er dann mit der folgenden *c*-Harmonie den sehr gewöhnlichen Harmonieenschritt c: IV ♯ I bilden würde.

In der That weis das Gehör hier (wenigstens beim erstmaligen Anhören der Stelle) nicht, welcher von diesen sich so ziemlich wechselseitig aufwiegenden Erklärungsarten es den Vorzug geben soll.

Auch die beiden Harmonien des folgenden siebenten Taktes sind wieder mehrdeutig: nimmt man nach obigem N.°

1. an, der sechste Takt sei noch im As gewesen, so kann man nun entweder

a. auch diesen Takt noch als ɪɪɪ und I von 𝔄s aufnehmen, oder auch etwa, weil die Harmonie ɪɪɪ allemal etwas ungewöhnlich ist, (§. 243. N. 3.) sich

b. erst hier noch, ins c-moll denken. — Hat man aber nach obigem N.°

2. sich den vorigen Takt als in f-moll gedacht, so wird man den siebenten nach dem blosen Gesez der Trägheit für eine Ausweichung ins c-moll vernehmen. Hatte man aber den vorhergehenden sechsten Takt nach obigem N.°

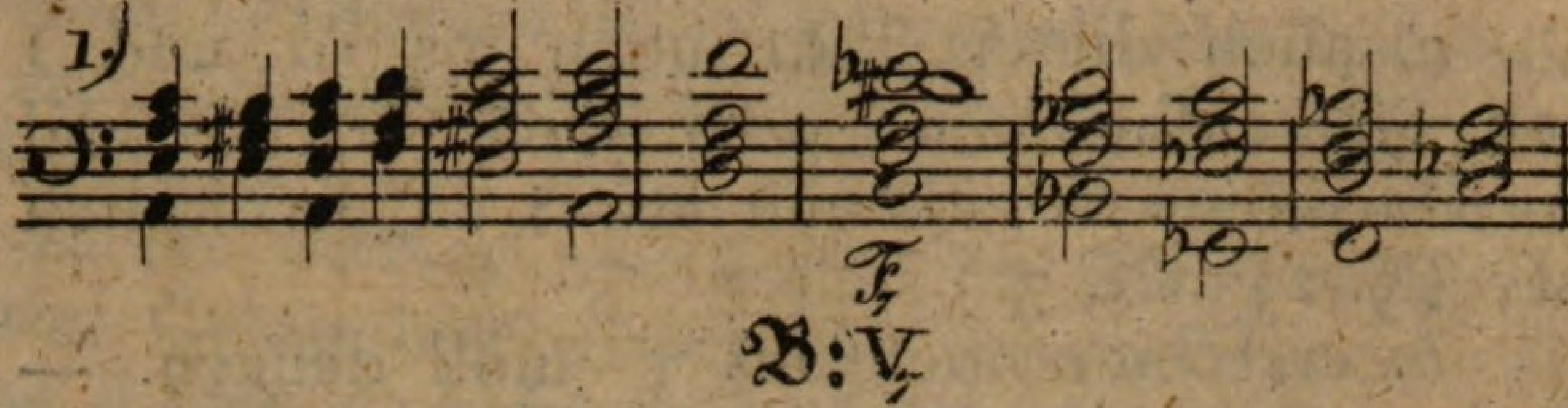
3. schon als c-moll empfunden, so erscheint dann der siebente nur als Fortsezung eben dieser Tonart.

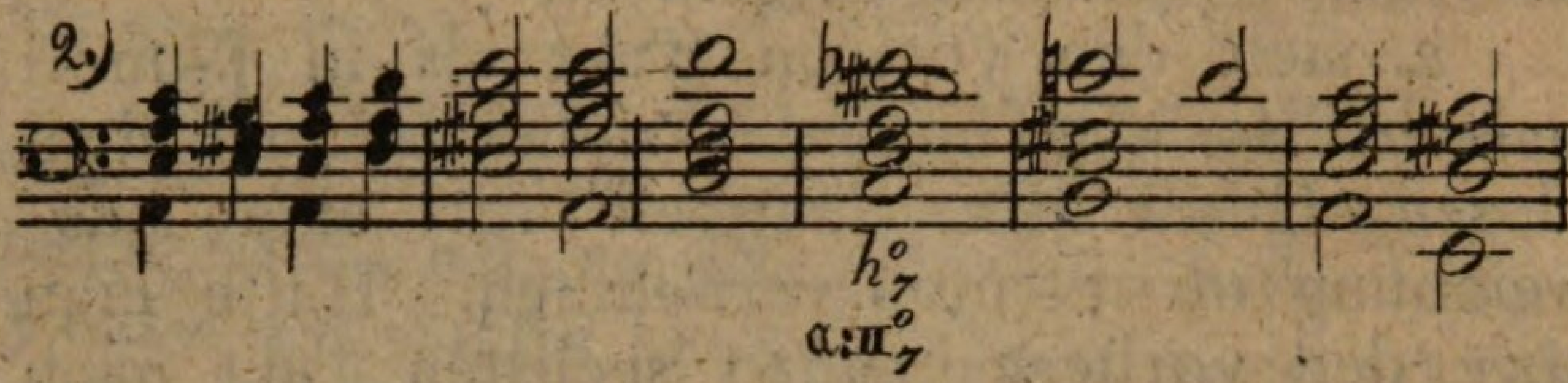
Ich kenne wenig Beispiele, worin so viele und manchfaltige Mehrdeutigkeiten in so wenigen Akkorden beisammen lägen, wie in dieser kurzen Stelle.

Nun noch mehre Beispiele anderer Art:

§. 373.

Wir haben in dem oben S. 47 angeführten Falle gefunden, dass zwei Umstände vereint dazu beitrugen, den Akkord [c a $\overline{es}$ oder $\overline{dis}$ $\overline{f}$] dem Gehör bestimmt und unzweideutig als $\mathcal{F}_7$ erscheinen zu machen. (Indem nämlich, wenn man dem besagten Akkord als $h^o{}_7$ betrachten wollte, theils die erhöhte Terz tiefer läge als die ursprüngliche kleine Quinte, (§. 179.) theils auch diese Harmonie überhaupt in der ungewöhnlichen Lage vierter Verwechselung (§. 186) erscheinen würde.) Weniger unzweideutig ist aber die Harmonieenfolge, wenn man den besagten Akkord in einer Lage hören lässt, in welcher der eine jener Umstände hinwegfällt:

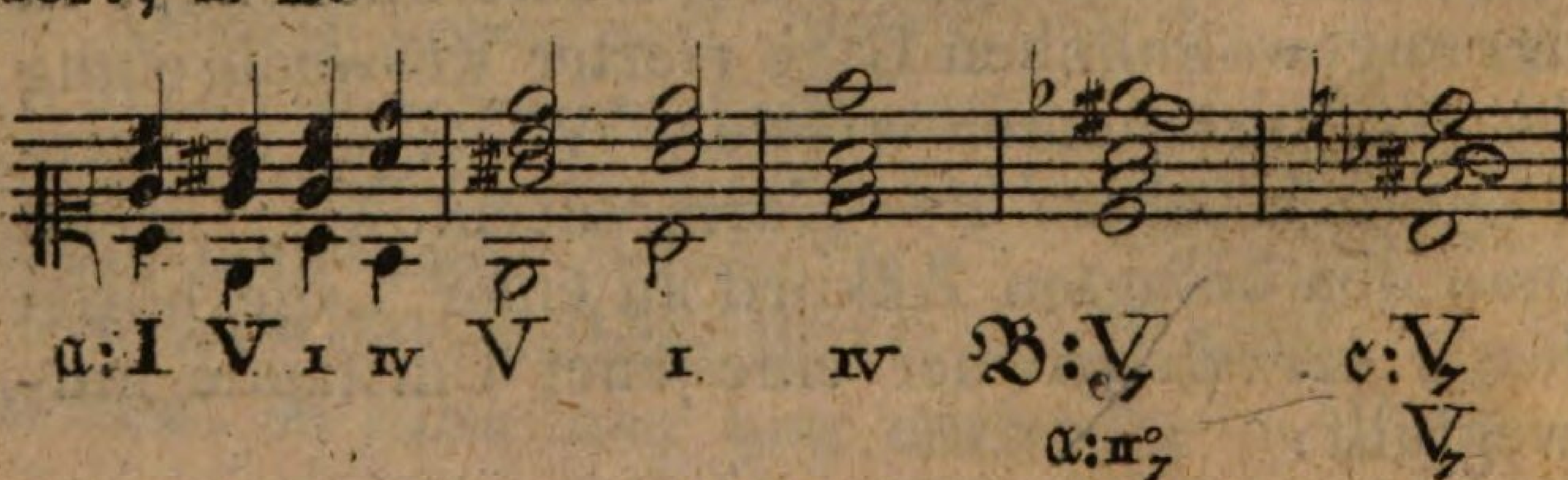


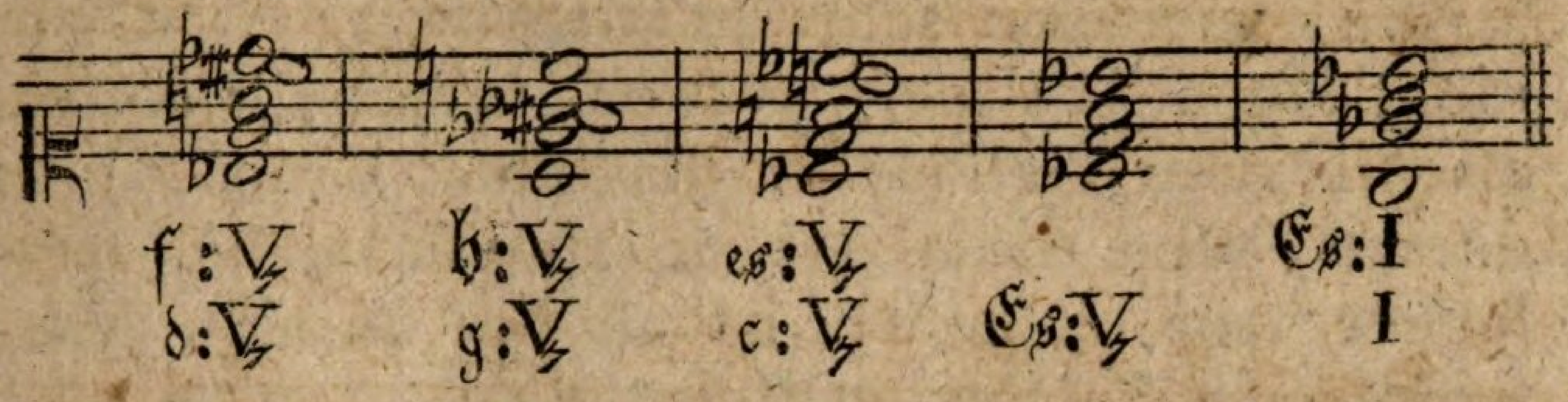


Hier hat das Gehör ebenso viel Grund, die Harmonie des vierten Taktes nach §. 337 für $h^o{}_7$, als nach §. 353. für $\mathfrak{F}_7$ zu halten; oder mit andern Worten: die Lage in welcher die Harmonie $h^o{}_7$ hier erschiene wäre zwar ungewöhnlich, doch nicht so sehr ungewöhnlich, dass sie das Prinzip der Trägheit entschieden überwöge, und darum bleibt also die Akkordenfolge hier im Grunde wirklich zweideutig, (wenigstens beim erstmaligen Anhören der Stelle. §. 354^a flgg.)

§. 374.

Wenn nun vollends nach einem wirklich mehrdeutigen Akkord wieder ein anderer folgt, welcher selbst wieder mehrdeutig ist, und so fort, z. B.





so ist wol natürlich, dass das Gehör den so verwikelten Faden der Modulation am Ende leicht verliert, und wirklich gar nicht mehr weis, wo es zuhause ist, indem es zwischen den mehren Tonarten, welchen die auftretenden verschiedenen Zusammenklänge angehören könnten, gleichsam hin und her schwankt; welches übrigens zuweilen von sehr guter Wirkung ist.

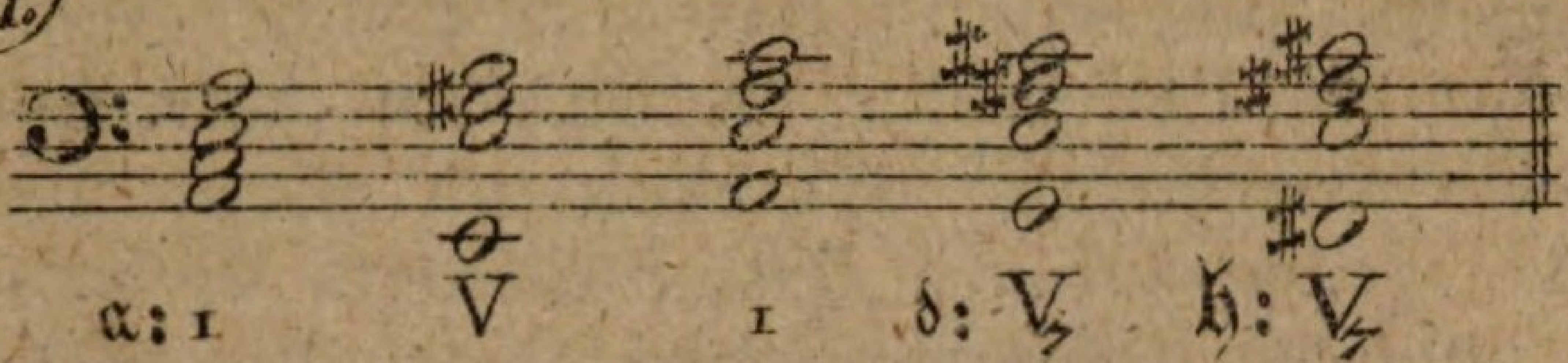
§. 375.

Ich habe in den bisherigen Beispielen die enharmonisch doppelsinnigen Noten auch oft nach ihrem zweifachen Sinn geschrieben, (z B. S. 44 und 45 N. 1, 2, 3, 4, 5, zwei Noten b und ais hart nebeneinander; ebenso S. 47 dis und es, u. s. w.), weil mir dies zur Verständlichkeit der Lehrsäze dienlich schien. In der Ausübung hingegen pflegt man solche doppelsinnige Noten, auch selbst da wo sie dem Gehör wirklich doppelsinnig bleiben, doch nur auf Eine Art zu schreiben, und zwar gewöhnlich auf die Art, welche auf die folgenden Harmonieen am besten passet, wie ich auch schon S. 66. N. 2 und 3 gethan; und auch wir werden also derartige Harmonieenfolgen in Zukunft nicht mehr doppelt, sondern nur auf die eine Art schreiben.

§. 376.

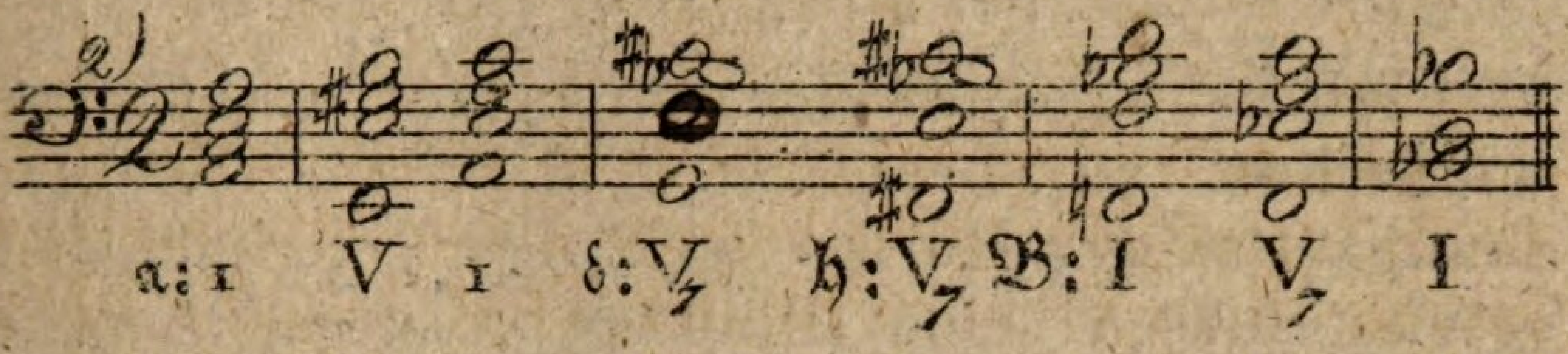
Ja, zuweilen schreibt man sogar eine gar nicht eigentlich mehrdeutige Harmonie anders als sie dem Gehöre in der That klingt, blos darum, weil diese Art sie zu schreiben, einfacher und bequemer ist als die an sich richtigere. Im folgenden Beispiel

1.)



erscheint der vierte Akkord dem Gehör offenbar nicht als [G e ais cis], sondern als [G e b cis], (§. 338.) und folglich sollte er eigentlich auch also geschrieben sein: dennoch ist es in diesem Fall bequemer und einfacher, das b vielmehr als ais zu schreiben, weil im folgenden Akkord nothwendig ais erscheint, und man also, hätte man im dritten Akkord b geschrieben, eben diesen Ton im folgenden Akkord als ais schreiben müsste, welches, wenn auch vielleicht gelehrter und schulgerechter, doch etwas verwikelt wäre. Ja, beim Vortrag veranlassen solche enharmonische (§. 29.) Verwandlungen oder e n h a r m o n i s c h e R ü k u n g e n sogar leicht Irrungen und Missklänge. Darum ist es in solchen Fällen oft sehr zwekmäsig, die bequemere und einfachere Schreibart der schulgerechtern und gelehrter aussehenden vorzuziehen.

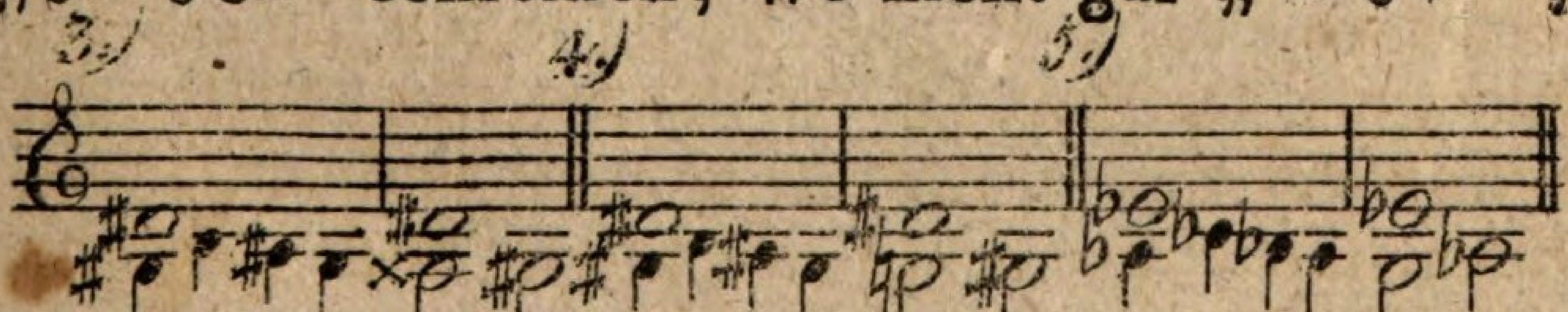
Umgekehrt ist es im folgenden Beispiel



ganz zwekmäsig, nicht nur im vierten Akkord das b wirklich als b zu schreiben, sondern auch das ais des folgenden Akkordes unter der Firma b fortfiguriren zu lassen, weil im sechsten Akkord doch wieder b nothwendig ist, man also, um recht schulgerecht zu schreiben, einen und denselben Ton erst als b, dann als ais, und darauf wieder als b schreiben müsste, welches man doch viel klüger sich, dem Leser, und dem Spieler oder Sänger erspart.

Eben hierher gehört auch das was wir oben S. 53 über die Schreibart des Akkordes [B as oder gis d f] in dem Beispiel N. 4 gesagt haben.

Noch andere Gründe und Rüksichten, warum es zuweilen zwekmäsig ist, manche Note auf ähnliche Art anders zu schreiben, als man strenge genommen thun sollte, erfährt man in der Lehre und Ausübung der Instrumentation. — Z. B. der tiefste Ton der Violine ist g, welches grade so klingt wie fisis: wenn ich nun für die Violine die Töne „gis fisis gis" zu schreiben hätte, so würde ich dafür vielleicht lieber „gis g gis" schreiben, wo nicht gar „as g as",



weil die Note fisis den meisten Violinisten ungewohnt und fremd vorkommen mögte.

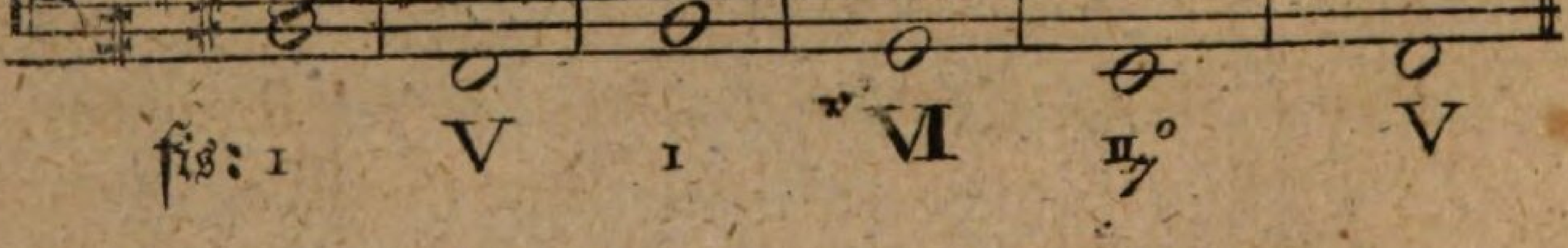
Vergl: S: 236. ziff: 2.)

§. 377.

Ich brauche übrigens hier wol nicht erst wiederholt zu bemerken, dass die Mehrdeutigkeiten der Harmonieenfolge, (obgleich sie gewissermasen eine flüchtig vorübergehende leise Abweichung von der im §. 200 angeführten Regel bilden), doch darum nichts weniger als Fehler der Harmonieenfolge, sondern oft die Quelle ganz eigenen Reizes, reicher harmonischer Vielseitigkeit, und ein wirkungsvolles Mittel sind, Harmonieenfolgen, die sonst vielleicht grell auffallen würden, zu verschmelzen und zu lasuriren. Vergl. §. 138. S. 137, und §. 192.

§. 378.

Hier, am Schlusse der Lehre von der Bestimmtheit, welche die an sich mehrdeutigen Harmonieen durch den Zusammenhang erhalten, mögte es als Uebung für Ungeübtere nüzlich und rathsam sein, bei wiederholter Durchlesung des von §. 320 an bis hierher Gesagten, die sämtlichen dort vorkommenden Notenbeispiele theils auf dem Papier, theils auf dem Klavier, in mehre Tonarten zu transponiren, und sich dann ebenso über das dabei zu Bemerkende Rechenschaft zu geben, wie solches in den Paragraphen selbst geschehen ist. Z. B. „Folgender Saz (Vergl. S. 3.)



„geht aus fis-moll, und alle darin vorkom-„mende Harmonieen sind in fis-moll zuhause; „in dem Saze N. 2 aber



„(Vergl. S. 4) ist die im vierten Takt auftretende „Harmonie *E* in fis-moll nicht inheimisch.“ — Er wird jezt im Stande sein, bei leztern Exempel auch hinzuzusezen: „sondern Dominanten-„harmonie von A-dur“, und überhaupt in allen Exempeln, wo ich einige oder gar alle Akkorde noch ohne Sizbezeichnung lassen musste, (z. B. Seite 5, 6, 11, 12, u. s. w.) dieselbe nunmehr selbst beisezen können.

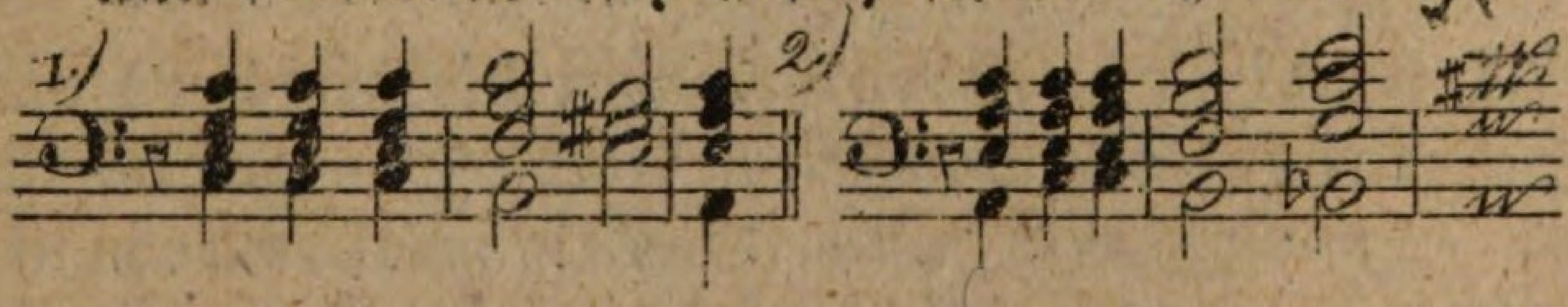
Uebrigens wird die ganze von §. 333 bis hieher im allgemeinen vorgetragene Lehre durch die nun folgende besondere Abhandlung der verschiedenen Arten von Harmonieenfolgen erst vollkommen anschaulich werden.

Anmerkung.

Ich habe nun, (von §. 333 bis hierher) eine Frage abgehandelt, welche — sonderbar genug! von allen Theorieenschreibern die mir jemals zu Gesichte gekommen, noch nicht Einer auch nur aufgeworfen, viel weniger zu entwikkeln versucht hat! und doch bedarf es wol nicht erst eines Beweises, wie wichtig und unerlässlich in der Theorie die Frage sein muss: „wofür „nimmt das Gehör jede im Zusammen-

„hang einer musikalischen Phrase vor-
„kommende mehrdeutige Harmonie?“ Und auf wie unsichern Füssen jede Theorie stehen muss, welche hierüber keinen Bescheid giebt!

Wenn ja einmal Einer ein Wort beiläufig und einzeln fallen lässt, über die Frage, wofür in einem gewissen Falle eine sonst mehrdeutige Harmonie zu halten sei, so läuft die ganze Belehrung am Ende darauf hinaus: dass man eben auf die folgenden Harmonieen sehen müsse. Namentlich findet man zuweilen die Regel aufgestellt: dass man, um den verminderten Dreiklang und die Septimenharmonie mit kleiner Quinte, z. B. h^0 oder $h^0{}_7$, von der Hauptseptimenharmonie (z. B. $\mathcal{G}_7$) mit ausgelassener Grundnote zu unterscheiden, nur auf die folgende Harmonie sehen müsse: wenn nämlich die Harmonie $\mathcal{E}$ oder $\mathcal{E}_7$ folge, so sei der vorhergegangene Akkord h^0 oder $h^0{}_7$ — (ii^0, $ii^0{}_7$? oder vii^0, $vii^0{}_7$? —) gewesen, u. s. w. Auf diese Art würde also im folgenden Beispiel N. 1. der Zusammenklang [H f h $\bar{d}$] (Sieh Seite 75.) unzweifelhaft $h^0{}_7$ sein, in N.° 2 aber $\mathcal{G}_7$.



Wir haben aber §. 354[a] und 371 gesehen, dass ersteres nur sehr bedingt der Fall, und aus §. 337, dass lezteres unwahr ist: und wie? wenn nun einer fragte, was denn in dem Beispiel Seite 75. N. 1 der Akkord [H f h $\bar{d}$] sei? Das Gehör, indem es

nur erst diesen Akkord gehört hat, kann ja doch nicht wissen, ob demnächst *C* oder *G* oder *G7* oder was sonst folgen werde; wie kann also die Frage: wofür jener Akkord gleich bei seinem Erscheinen dem Gehör gelten werde, aus dem nachfolgenden Akkorde beantwortet werden? Mögte man hier nicht wieder, (wie S. 318 des ersten Bandes) mit Doni fragen: »Che se al povero animale sara stata tagliata« — — ! Wie wir gesehen, beantwortet sich die Frage vor allem aus der Beziehung der neu auftretenden Harmonie auf die Vorhergegangenen, wobei jedoch zuweilen auch andre Umstände mit in Anschlag kommen (§. 341 flgg.) und unter diesen in gewisser Hinsicht auch wol die nachfolgenden Harmonieen. (§. 355.) Man sieht also, dass jener Lehrsaz nichts anders ist, als eine wieder halbwahre im Ganzen aber missverstandene Anwendung dessen was wir §. 355. gesagt.

Und doch ist dieser einzelne halbwahre Lehrsaz fast das einzige, wenigstens das erheblichste von allem, was man über die ganze Lehre in unsern Lehrbüchern findet. — !

Ich sage dies übrigens nicht um mir ein desto grösseres Verdienst darum anzumasen, weil ich der erste bin, der diese Frage behandelte; sondern nur vielmehr als Entschuldigung für meine wol noch mangelhafte Entwikelung dieses eben so wichtigen als tiefliegenden und im konkreten Fall selbst oft verwikelten Gegenstandes.

E.) *Aufzählung der möglichen Harmonieenfolgen.*

§. 379.

Ehe wir uns nunmehr näher zu den eigentlichen Regeln der Modulation wenden, wird es vor allem nüzlich sein, den Umfang und die grosse Manchfaltigkeit des Feldes kennen zu lernen, welches wir zu betreten im Begriffe stehen, und also zu untersuchen, wie viele verschiedene Folgen einer Harmonie auf die andre möglich oder denkbar sind.

1. Es kann erstens nach jeder der einer harten Tonart eigenthümlichen vierzehn Harmonieen eine der 13 übrigen derselben Tonleiter eignen Harmonieen folgen: dies sind 14 mal 13 Fälle = 182

2. Es kann ferner auf jede der 10 leitereignen Harmonieen einer Molltonart eine der 9 übrigen folgen: wieder 9 mal 10 Fälle = . . 90

Gesamtzahl . . 272

Sage zwei hundert siebenzig zwei wesentlich verschiedene Fälle von Modulationen blos mit leitereignen Harmonien.

3. Es kann drittens auf jede der einer
14 Durtonart eignen 14 Harmonieen
14/56 eine der 14 Harmonieen einer der
14/196 11 übrigen harten Tonarten fol-
196/2156 gen: 14 mal 14 mal 11 = . . 2156

4. Es kann auf jede der 14 einer Durtonart eignen Harmonieen

Transport . . 2156

140 / 12 / 280 / 140 / 1680

eine der 10 Harmonieen einer der 12 Molltonarten folgen: 14 mal 10 mal 12 = ... 1680

140 / 12 / 280 / 140 / 1680

5. Es kann auf jede der einer Molltonart eignen 10 Harmonieen eine der 14 Harmonieen einer der 12 Durtonarten folgen: 10 mal 14 mal 12 = ... 1680

6. Es kann endlich auf jede von den 10 einer Molltonart eigenen Harmonieen eine der 10 Harmonieen einer der übrigen 11 Molltonarten folgen: 10 mal 10 mal 11 = . . 1100

Gesamtzahl . . 6616

Sage sechs tausend sechs hundert und sechszehn wesentlich von einander verschiedene Arten von ausweichenden Harmonieenschritten.

Hiezu die obigen 272 Fälle leitereigner Harmonieenschritte 272

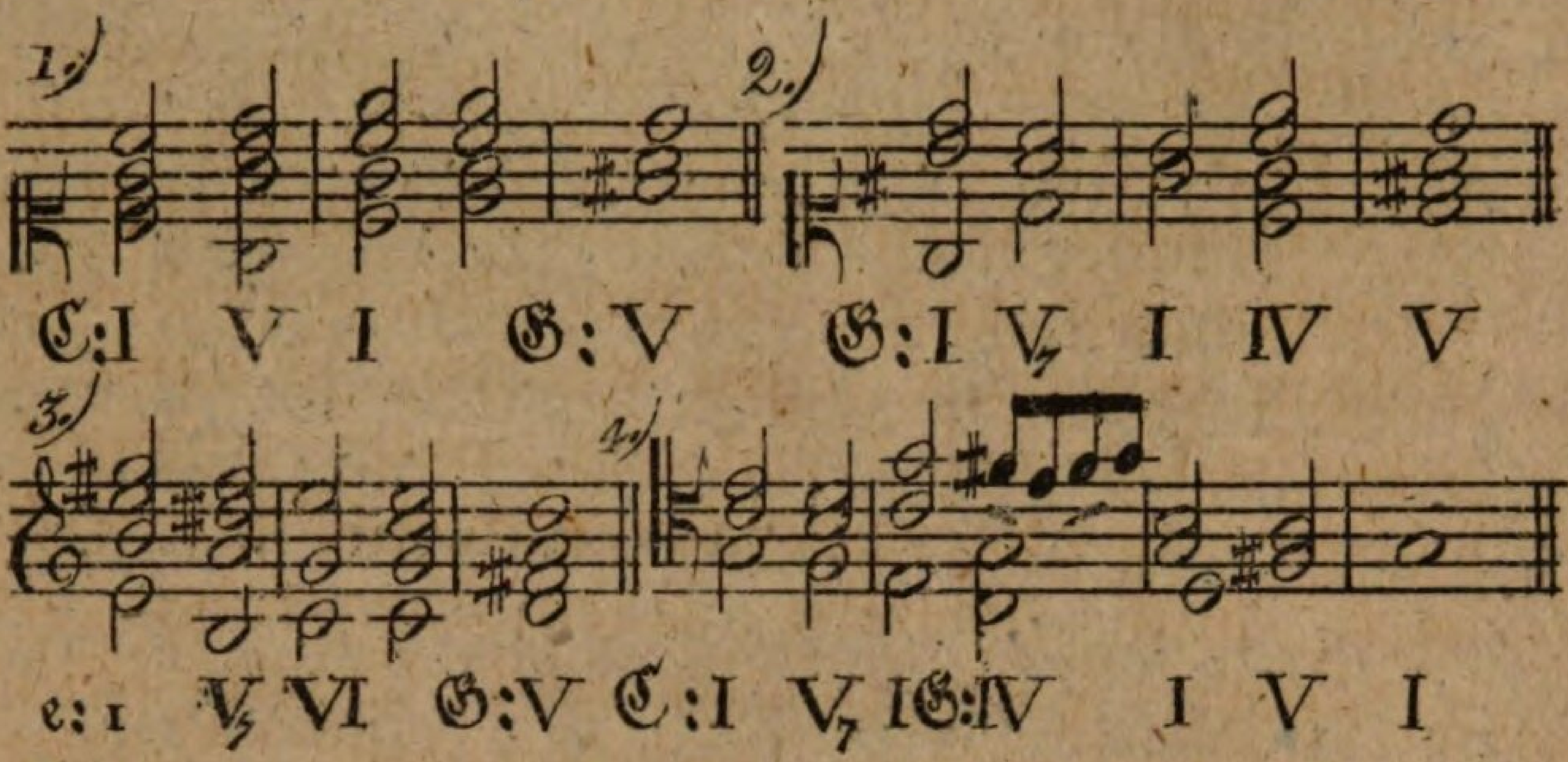
Ist die Samtzahl aller denkbaren Harmonieenfolgen 6888

Sage 6888 nach unserm Sistem, welches von nur sieben Grundharmonieen ausgeht. — Wer weis wie viele erst nach andern Sistemen, welche weit mehr Grundharmonieen annehmen. (Vergl. I. Bd. S. 130.)

§. 380.

Ich erwarte nicht, dass man diese Berechnung missverstehen und etwa für übertrieben halten werde, unter dem Vorwande: dass ja jede Harmonie mehren Tonarten gemeinschaftlich sei, und folglich unter obigen 6888 Fällen

sich eine Menge Dubletten fänden: wie z. B. ℭ: I ⸗ 𝔊: V, und 𝔊: IV ⸗ V, und 𝔉: V ⸗ 𝔊: V, welches ja immer dieselbe Harmonieenfolge sei, nämlich allemal 𝒞 ⸗ 𝒟: — Wer, dem ein solcher Zweifel beifiele, sollte sich denselben nicht gleich selber lösen? Denn wie Augenscheinlich verscheiden ist die Harmonieenfolge 𝒞 ⸗ 𝒟 in folgenden Fällen Ziff. 1, 2, und 3:



die Harmonie 𝒟 folgt
im 1ten Beispiel auf 𝒞 als I von ℭ,
im 2ten — auf 𝒞 als IV von 𝔊,
im 3ten — auf 𝒞 als VI von 𝔢;

folglich sind diese drei Beispiele der Harmonieenfolge 𝒞 ⸗ 𝒟 auch wirklich drei wesentlich verschiedene Fälle. — Im Beispiel Ziff. 4 folgt sogar (wie wir freilich erst in der Folge werden e i n s e h e n lernen) nach 𝒞 als I von ℭ, wieder 𝒞 als IV von 𝔊. (Das Gehör vernimmt nämlich die Harmonie 𝒞, welche ihm in der ersten Hälfte des zweiten Takts noch bestimmt für ℭ: I gegolten, in der zweiten Takthälfte eben so bestimmt nicht mehr als ℭ: I sondern als 𝔊: IV, und zwar wegen des durchgehenden Tones $\overline{\text{fis}}$, welcher in ℭ nicht also vor $\overline{\text{e}}$ vorhergehen könnte.)

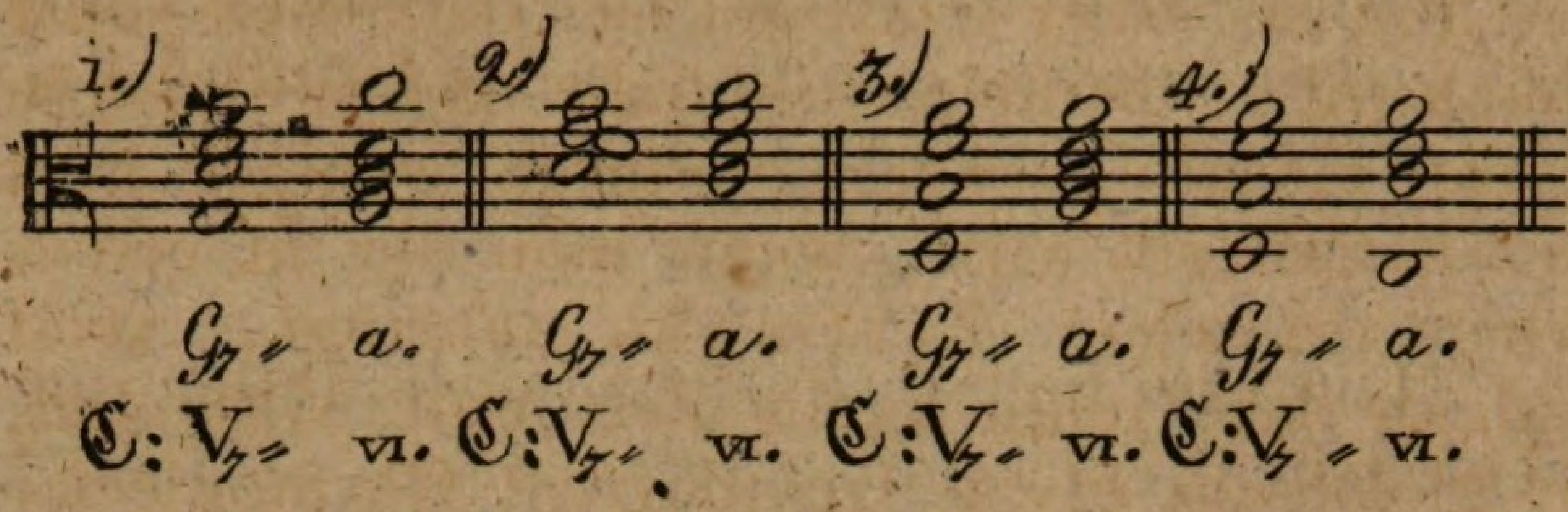
F.) *Allgemeine Bemerkungen über den Werth oder Unwerth der verschiedenen Harmonieenfolgen.*

§. 381.

Die sämtlichen so eben aufgezählten verschiedenen Harmonieenfolgen sind also wirklich sämtlich wesentlich von einander verschieden, keine ist ganz dasselbe was die andere ist, jede behauptet ihren eigentlichen Werth oder Unwerth. Ja, noch mehr! jede einzelne der aufgezählten 6888 verschiedenen Folgen erscheint selbst wieder, je nach Verschiedenheit der Umstände, unter welchen sie auftrit, in gar verschiedenem Lichte, so dass eine und dieselbe Harmonieenfolge unter gewissen Verhältnissen und Umständen, in gewissen Lagen, Umkehrungen, Verwechselungen oder sonstigen Umstaltungen des einen oder des andern Akkords, oder beider zugleich, auf dieser oder jener schweren oder leichten Taktzeit angebracht, und unter diesen oder jenen Kombinationen dieser oder jener Umstände, das eine Mal eine ganz andre Wirkung thut, als das andere Mal; wodurch denn die Zahl von 6888 wesentlich verschiedenen Fällen vielleicht aufs Zehenfache, oder vielmehr fast ins Unendliche, vermehrt wird.

§. 382.

So macht es z. B. einen grossen Unterschied, ob die nebeneinander gestellten Harmonieen beide in Urgestalt, oder ob eine derselben oder beide umgestaltet erscheinen: und in welcher Lage beide Akkorde auftreten. Man sehe hier



viermal dieselbe Harmonieenfolge, nämlich *a* nach $\mathcal{G}_7$; und zwar alle viermal als $\mathfrak{C}$: V_7, vi: aber beim ersten Mal beide Harmonieen in Urform, beim zweiten Mal beide in verwechselten Lagen; beim dritten und vierten Mal erscheint das $\mathcal{G}_7$ in verwechselter Lage, mit grosser None und ausgelassenem Grundton. Jedermann fühlt, dass hier eine und dieselbe Harmonieenfolge in der ersten Lage weit angenehmer klingt als in den leztern.

§. 383.

Auch dadurch wird manche Harmonieenfolge zuweilen begünstigt, dass ein oder einige Intervalle der ersten Harmonie bei der zweiten liegen bleiben können, wie z. B. in der oben S. 38. N. 3 angeführten Stelle die Töne e und c des *G*-Akkords auch im *a*-Akkord wieder erscheinen, wodurch die Harmonieenfolge weit sanfter und fliessender wird, als wenn die beiden Harmonieen in weniger nachbarlichen Lagen nebeneinander stünden, z. B.



§. 384.

Ein weiterer Umstand ist, dass eine sonst gleichwol etwas ungewöhnliche und auffallende Harmonieenfolge schon dadurch weniger hart und auffallend wird, wenn man sie in etwas *langsamerem Zeitmaas* anbringt, weil alsdann das Gehör mehr Zeit und Muse hat, die gleichwol etwas fremdartige Harmonieenfolge doch zu fassen, zu verdauen und sich gefallen zu lassen.

§. 385.

Wieder hängt auch oft manches davon ab, ob die Eine oder die Andre von zwei aufeinander folgenden Harmonieen *auf einen schweren oder leichten Zeittheil fällt.*

§. 386.

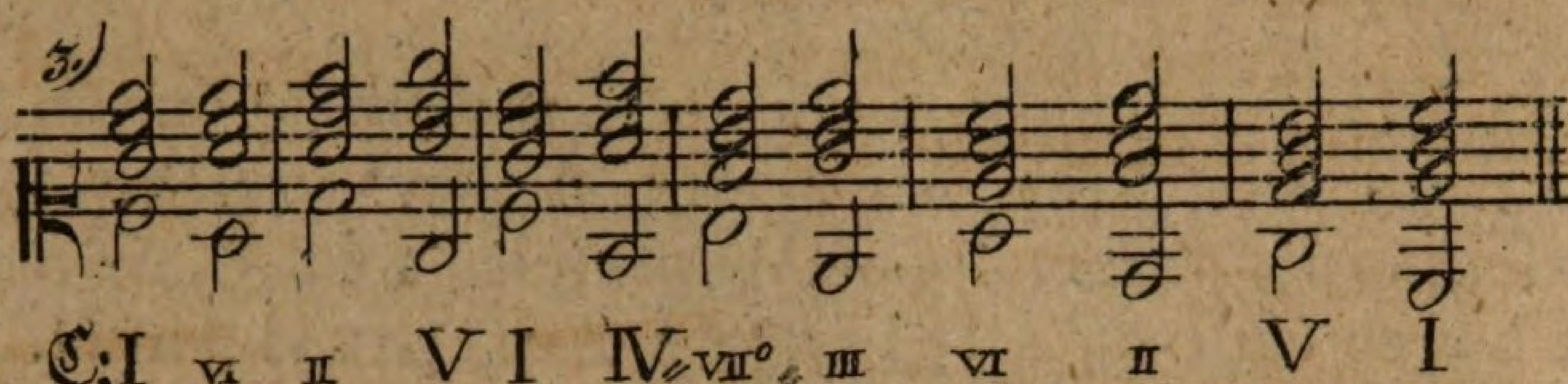
Selbst das *Piano oder Forte* hat Einfluss: indem die Kraft mit welcher eine sonst an sich selbst nicht leicht eingehende Harmonieenfolge auftrit, dieselbe dem Gehör gleichsam aufnöthigt, indess es dieselbe, träte sie mit weniger Anspruch auf, zurükstossen würde. Eben darum ist denn auch auf der mächtigen Orgel, oder im vollen Vokal oder Instrumentalchor, so manches anwendbar, was, in minder imposantem Tone ausgesprochen, keinen Eingang finden würde.

§. 387.

Oft kann eine Harmonieenfolge, welche sonst dem Gehör anstössig wäre, auch wol schon dadurch in einem mildern Lichte erscheinen, dass sie *in eine harmonische Reihe* (§. 325) angeflochten aufgeführt wird. Z. B. die Harmonieenfolgen vii° ⸗ iii, oder IV ⸗ vii°



sind an und für sich dem Gehör wol etwas auffallend: aber weit weniger sind sie es in folgender Reihe:



Hier ist das Gehör durch mehrere nacheinander folgende Quartenfortschreitungen der Grundharmonie nun schon einmal im Gang, Fortschreitungen dieser Art zu vernehmen, und nimmt darum unter dieser Reihe solcher Fortschreitungen auch die Quartenfolgen IV ♯ vii°, und vii° ♯ iii, mit hin.

§. 388.

Manche Harmonieen welche, wenn sie in der Mitte eines musikalischen Perioden h a r t n e b e n e i n a n d e r stünden, mit Recht eine harte und grelle Harmonieenfolge heisen würden, stechen alsdann nicht mehr so sehr gegeneinander ab, wenn die Eine den Schluss eines Perioden ausmacht, und die Andre den Anfang des folgenden; — wie natürlich: denn dadurch stehen sie schon nicht mehr so hart neben und an einander.

Insbesondre ist dies sehr der Fall nach sogenannten Quintabsäzen, d. h. Ruhepunkten oder Einschnitten auf der Harmonie V. Ein Beispiel hievon liefert wieder die oben S. 38 N. 3 angeführte Harmonieenfolge f: V, a: I, welche an sich sonst wol auffallend und hart klingen würde, wenn mitten in einer Phrase aus f die Harmonie *a* aufzutreten wagte.

Ebenso erscheint in der Arie des Sesto aus F-dur, in Mozarts Clemenza di Tito, nach einem Ruhepunkt auf f: V (oder F: V, §. 361) zwar überraschend, aber hinreissend schön die Harmonie As: I;

1.)



und ebenso in der Cavatine des Tancredi von Rossini, nach der Harmonie F: V, womit ein Periode endet, beim Anfang des folgenden Perioden ebenfalls ohne weiters As: I

2.)



Ebenso fängt in meinen Gesängen Op. 17. Seite 12, nach einer halben Ausweichung aus C ins G ein neuer Periode ohne weiters wieder in der (ursprünglichen) Tonart D-moll an.

3.)



§. 389.

Noch eine Menge anderer Umstände aller Art, welche nur hier noch nicht alle erklärt werden können, auf die wir aber in vorkommenden Fällen jedesmal aufmerksam machen werden, können beitragen, die Härte, welche einer Harmonieenfolge sonst ankleben würde sehr zu mildern, wo nicht ganz verschwinden zu machen. Unter diese Umstände gehört unter andern ein recht natürlicher Fluss in den Stimmen; wie auch selbst blos einzelne eingeflochtene durchgehende Noten, Vorhalte, oder eingeschobene durchgehende oder Scheinakkorde zuweilen vieles beitragen können, eine sonst herbe Harmonieenfolge linder und eingehender zu machen, so wie im Gegentheil auch die an sich tadelloseste und fliessendste Harmonieenfolge durch fehlerhafte Stimmenführung unleidlich erscheinen kann; welches alles wir jedoch hier noch nicht, sondern erst in der Melodik lernen können.

§. 390.

Einige andere Umstände dieser Art, welche insbesondere zur Milderung sonst greller Ausweichungen beitragen, werden wir unter den allgemeinen Bemerkungen über den Werth oder Unwerth der verschiedenen ausweichenden Harmonieenfolgen berühren.

§. 391.

Man wird nun, von dem gegenwärtigen Standpunkt aus die Sache betrachtend, auch leicht bemessen, wie unmöglich es ist, die Würdigung der verschiedenen möglichen Harmonieenfolgen und ihrer verschiedenen möglichen Kombinationen, durch wenige allgemeine Maximen zu erschöpfen, die Frage: „Welche Harmonieen kann man aufeinander „folgen lassen? Welche Harmonieenfolgen sind „gut, welche verwerflich?“ mit kurzer Antwort abzufertigen. Wol lassen sich zwar die verschiedenen Fälle unter gewisse Abtheilungen und Unterabtheilungen bringen und zusammenfassen: allein von keiner Klasse, von keiner Ab- oder Unterabtheilung lässt sich vieles Allgemeingiltige sagen, keine Klasse von Harmonieenfolgen lässt sich im Ganzen gut oder nicht gut nennen, keine sich über Bausch und Bogen taxiren; und wer hier mit allgemeinen Maximen durchkommen wollte, der würde nothwendig sich oder andre täuschen, weil diese allgemeinen Maximen auf so vielfältig und so wesentlich verschiedene Fälle nicht passen würden. Nein! wer die obige Frage erschöpfend beantworten, enschöpfend bestimmen wollte, in wiefern jede Harmonieenfolge gut oder nicht gut, fliessend, angenehm, auf-

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

fallend, grell oder gar verwerflich sei, dem bliebe nichts übrig, als alle 6888 Fälle einzeln zu durchgehen, und jeden eigens, und unter jeder möglichen Kombination, und unter allen dabei eintreten könnenden Umständen, zu prüfen und zu würdigen. — Ein ungeheures Stük Arbeit, welches zu erschöpfen Folianten kaum hinreichen würden, und die, wollte sie auch Einer schreiben, hernach schwerlich jemand würde durchstudiren mögen.

Bei solcher Alternative, entweder allgemein absprechende Urtheile über den Werth oder Unwerth der verschiedenen Harmonieenfolgen als allgemeingiltig aufzustellen, welche höchstens einseitig wahr, und folglich wenigstens halb falsch sein würden, oder aber in eine unabsehbare Vereinzelung zu versinken, und um uns gleich fern von täuschender Allgemeinheit, wie von ermüdender Vereinzelung, zu erhalten, um weder etwas Unganzes für ganz, noch eine langweilige ausführliche Kritik alles Einzelnen zu geben, wollen wir einen Mittelweg dadurch zu treffen suchen, dass wir zwar das ganze Feld begehen, ohne jedoch darum grade jeden Fussbreit Landes ausführlich zu durchforschen, sondern von dem Vielen, was über die verschiedenen Harmonieenfolgen zu sagen wäre, nur dasjenige anführen, was am erheblichsten scheint, (ohne aber dies Einzelne für eine erschöpfende Theorie der Modulation zu geben,) und das übrige dem richtigen Gefühl eines jeden selbst überlassen, welches denn hierin glüklicher Weise auch ohne Theorie, ja, wie die Erfahrung gezeigt hat, selbst den unwahren Theorieen zu Troz, in der Anwendung ziemlich sicher leitet.

Uebrigens wird es Manchem eine interessante Beschäftigung sein, in der Folge einmal für sich selber die verschiedenen Zusammenstellungen und Harmonieenfolgen nach den unten gemachten Eintheilungen zu prüfen, und zu versuchen, ob und auf welche Art wol nach dieser oder jener Harmonie diese oder jene angeschlagen werden könne, u. s. w. Er wird dadurch zuweilen unerwartet auf manche neue, oft sehr wirkungsvolle Harmonieenwendung geleitet werden, auf die er sonst, bei planlosem Suchen, nie gerathen sein würde. Freilich aber werden Anfänger derartige Forschungen erst dann mit vollständigem Erfolge anstellen können, wenn sie erst auch mit den Gesezen der Stimmenführung vertraut sein werden.

§. 392.

Aus den von §. 381 bis hieher aufgestellten Gesichtspunkte betrachtet, wüsten wir also auch nicht eine einzige Harmonieenfolge unbedingt zu verbieten. Es ist wahr, und wir werden es bei unsrer vorhabenden Begehung des Feldes schon finden, dass manche Folgen eine ganz wunderliche, oft selbst hart auffallende Wirkung thuen: allein nicht nur können solche Folgen durch Umstände der §. 382 flgg. erwähnten Art zuweilen sehr, ja oftmals gänzlich, technisch gelindert werden, sondern auch ästhetisch betrachtet, kann ja das Fremde und befremdende, das gewissermasen Herbe, ja selbst das Barokke, in der Kunst am rechten Ort angebracht, zuweilen zwekmäsig und von trefflicher Kunstwirkung sein.

Anmerkung.

Auch die ganze Lehre von dem Werth oder Unwerth der verschiedenen Harmonieenfolgen ist in den bei weitem mehresten Lehrbüchern ganz und gar übergangen. Man durchgehe z. B. den ganzen Koch, Türk, Albrechtsberger, Fux, Catels oft gerühmten Traité d'harmonie des französischen Conservatoire, so wie den von Berton, kurz, fast alle existirende ältere und neuere Komponirbücher: das Kapitel über den Werth oder Unwerth der verschiedenen Harmonieenfolgen fehlt darin gänzlich, und die Wenigen, welche das Kapitel berühren, thuen es so kurz, so flüchtig, so oberflächlich und darum so unzuverlässig und unrichtig, dass es viel besser wäre, es gar nicht, als so zu berühren wie sie gethan.

Wol mögte nun zwar die ungeheure Weitläufigkeit und Unerschöpflichkeit des Feldes eine nur unvollkommene Bebauung desselben entschuldigen: aber gewiss nicht auch ein gänzliches Verschweigen des ganzen Gegenstandes; und die Theorienschreiber sollten also ihre Leser doch wenigstens den Umfang des Feldes, auf dem sie wirken sollen, kennen lehren, und nicht thun, als wäre dieser doch so hochwichtige und an Umfang fast unerschöpfliche Gegenstand entweder gar keiner Erwähnung werth, oder höchstens durch wenige willkührlich hingeworfene, nicht den hundertsten Theil des Feldes auch nur

berührende, viel weniger mit der Wahrheit allgemein zutreffende Regeln zu erschöpfen.

So haben z. B. die wenigen Tonlehrer, welche diese Lehre nicht ganz mit Stillschweigen umgehen, die Sache damit abzuthun gemeint, dass sie auf einer oder einigen Blattseiten einige wenige Regeln darüber zum Besten geben: „in welchen Intervallen sich die Grundharmonie bewegen dürfe“ d. h ob Sekundenschritte, ob Terzerfortschreitungen u. s. w. der Grundharmonie (§. 223.) erlaubt oder unerlaubt seien, u. dgl.

Wer sieht nun aber nicht, wie wenig auf solche Fragen allgemeingiltige Entscheidungen möglich sind. Wie viele Fragen liegen z. B. blos in der einen Frage: ob Sekundenfortschreitungen der Grundharmonie gut oder nicht gut, erlaubt oder verboten heissen sollen? Ob z. B. auf einen Akkord dessen Grundton die Note c ist, ein andrer folgen könne, dessen Grundnote eine grosse oder kleine Sekunde höher ist als c.

Wenn man es ausrechnen will, auf wie viele wesentlich verschiedene Arten nach einer der 14 eigenthümlichen Harmonieen einer harten, oder der 10 Harmonieen einer Molltonart, ein grosser oder kleiner Sekundenschritt in eine harte, weiche oder verminderte Dreiklangs- oder Haupt- oder Nebenseptimenharmonie geschehen kann, deren jede wieder auf verschiedenen Stufen verschiedener Tonarten zuhause sein kann, so findet man, dass nicht mehr und nicht weniger als 1112 Sekundenfort-

schreitungen der Grundharmonie möglich sind, deren jede von der andern wesentlich verschieden ist. (Sage 1112 nach unserm Sistem, welches blos sieben Grundharmonieen braucht: weis Gott wie viele nach andern Sistemen, die viel mehr als 7 Grundharmonieen brauchen.) — Der vielfältigen verschiedenen Kombinationen von Umständen (§. 382 flgg.) noch nicht einmal zu gedenken, durch welche der Werth oder Unwerth jeder derartigen Fortschreitung so wesentlich erhöht oder gemindert werden kann. — Und nun mögte ich doch Den sehen, welcher mit einem Worte zu entscheiden vermögte: „Sekundenfortschreitungen der Grundharmonie sind gut" — oder: „sind verboten." — Zuverlässig also hatten die Theoristen, indem sie derartige allgemein klingende Regeln aufstellten, nur einzelne Fälle vor Augen, und sprachen das, was sie an diesen einzelnen Fällen bemerkten, (leichtsinnig und kurzsichtig genug!) als allgemein und von der ganzen Klasse gelten sollende Regel aus, ohne den Umfang der Klasse zu kennen, und ohne die Anwendbarkeit der Regel auf alle Fälle dieser Klasse zu prüfen. — Denn hätten sie dies gethan, so hätten sie, auch selbst bei der alleroberflächlichsten Aufmerksamkeit, in der ersten Minute selbst finden müssen, dass ihre Regel auf einige Fälle wol, auf unzählige mehr aber nicht passe. Beispiele als Belege dieser Wahrheit werden in der Folge nur zu häufig vorkommen.

Ein solches Verfahren der Theorieenschreiber ist aber doch nun offenbar entweder die

Folge unbeschreiblicher Einseitigkeit und Beschränktheit ihrer Ansichten, oder bei manchen auch vielleicht wol gar ein erwünschtes Mittel mit der Miene bündiger Kürze und Einfachheit zu prangen. Allein eine solche Kürze und Einfachheit, welche die Sache einfacher vorspiegelt, als sie wirklich ist, und die in der Natur des Stoffes liegende Vielseitigkeit und Komplikation des Gegenstandes verheimlicht, ist eine lügenhafte verruchte Einfachthuerei, und verführt methodisch zur Seichtigkeit und Unwahrheit. Es ist keine Kunst ein kurzes Buch zu schreiben, wenn es einem nicht darauf ankommt, ob weniger oder mehr darin steht als wahr ist.

In der That aber enthalten solche Lehrbücher, abgesehen von dem vielen Wesentlichen, wovon kein Wort darin steht, auch gar viel mehr als wahr ist, nämlich eine Menge unwahrer Verbote bald dieser bald jener Harmonieenfolge! Denn das Wenige, was die wenigen Skribenten, welche die ganze Lehre nicht ganz ignoriren, darüber sagen, besteht überall in nichts weiter, als einer Quantität willkührlicher nuz- und grundloser Verbote ganzer Klassen von Harmonieenfolgen. Wir wollen nur einige wenige Verbote dieser Art, wie man deren mehrere von den achtungswürdigsten und trefflichsten ältern und neuern theoretischen Schriftstellern, wie z. B. Rameau, Rousseau, Kirnberger, Marpurg, Vogler, u. a. m. aufgestellt findet, unbefangen betrachten.

Rameau, (bei d'Alembert, §. 36 und 37) demonstrirt aus den grundgelehrtesten

Gründen, dass nach einer Dreiklangsharmonie unmöglich wieder ein Dreiklang auf der nächstbenachbarten Tonstufe folgen könne, z. B. *C ⸗ d*, am wenigsten dann, wenn beide Dreiklänge gross seien. Z. B. *C ⸗ D*. Noch fehlerhafter wäre, nach §. 36, eine Terzen- oder Sextenfortschreitung der Grundharmonie, z. B. *C ⸗ a* oder *F ⸗ D* —!

Allein wessen Ohr findet sich denn beleidigt durch die oben §. 325. N.° 1, 2, 9, 14, 16, 17 angeführten Fortschreitungen der Grundharmonie in die Ober- und Untersekunde, oder durch die Terzen- und Sextenfortschreitungen N.° 3, 8, 10, 11, 12, 13, deren tausend ähnliche täglich überall, und so auch in den Werken aller, und auch der allerbesten Tonsezer vorkommen?

Auch hat deshalb schon M a r p u r g es gewagt, (in seiner Anmerkung (10) zu R a m e a u s Sistem,) derartige Sekunden- und Sextenfortschreitungen in Schuz zu nehmen. Allein worauf gründet sich seine Schuzrede? Allerdings, sagt er, ist die Sekundenfortschreitung Fig. 1. dem Grundbass nicht natürlich; allein — die Kunst kommt der Natur zu Hilfe. Die Fortschreitung wäre natürlich, wenn sie wäre wie Fig. 2, d. h. wenn ein *G*-Akkord zwischen dem *C*-Akkord und den *D*-Akkord stünde: — Nun! in Fig. 1 ist der *G*-Akkord eben nur — ausgelassen, „eine solche Sekunden„fortschreitung im Grundbass ist also eine „e l l i p t i s c h e F o r t s c h r e i t u n g", und ebenso die Sexten- oder Unterterzenfortschreitung Fig. 3 eine Ellipse oder Elision von Fig. 4:



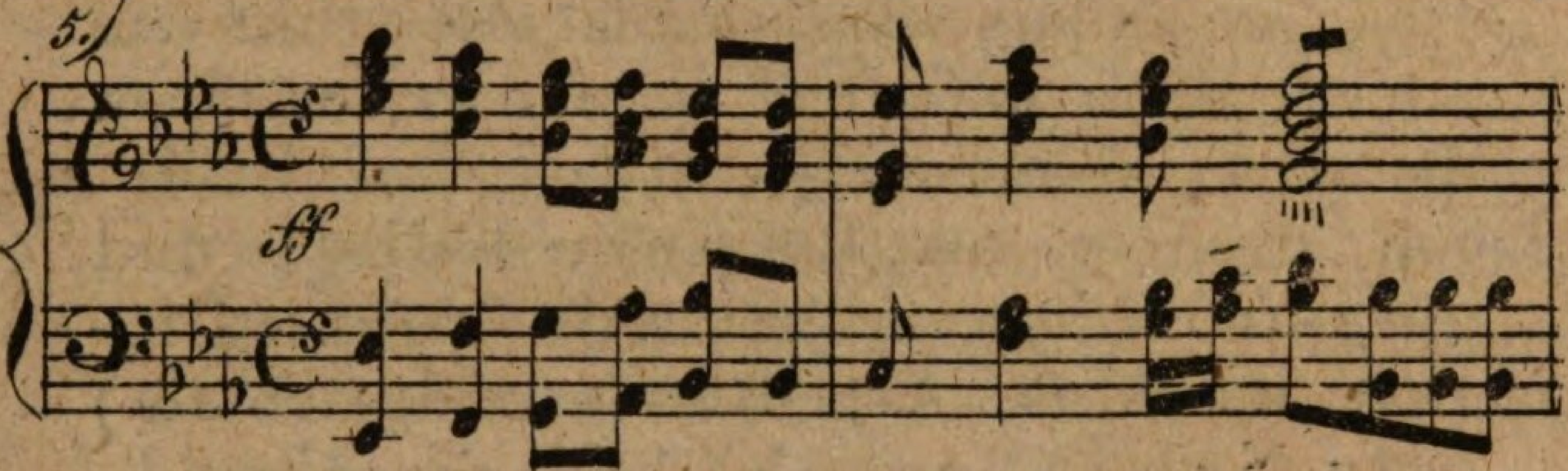
Was ist nun aber das für eine Rechtfertigung! Nach solcher Ellipse oder Auslassung folgen ja nun doch wieder *G* und *D*, *G* und *a*, unmittelbar aufeinander! Sind all diese Erklärungsarten nicht wieder förmliche Gegenstüke zur schon früher belobten elliptischen Auflösung? (I. B. S. 205) und überhaupt immer wieder derselbe Zirkel: die Fortschreitung wäre recht wenn sie anders wäre: sie ist also recht wie sie ist, denn man darf sie nur so verstehen als wäre sie anders. —

Noch strenger als Rameau selbst, und ganz unbedingt, erklärt Rousseau (Diction. de Mus. Art. Basse fondamentale) alle Sekundenschritte der Grundharmonie für gradezu musikalisch unmöglich. Ja, nach ihm kann der Grundbass gar nichts anderes, als, » 1.° Monter ou „descendre de Tierce ou de Sixte.“ (Hier erlaubt er also was so eben Rameau verboten.) „2.° De Quarte ou de Quinte. „3.° Monter diatoniquement au moyen de „la Dissonnance qui forme la liaison,“ (Das verstehe ich nicht!) „ou par licence (!) „sur un Akkord parfait. Quant à la des- „cente diatonique, c'est une marche ab- „solument interdite à la Basse fondamen- „tale, ou tout au plus tolérée dans le cas „de deux Akkords parfaits consécutifs, „séparés par un repos exprimé ou sousen-

„tendu:“ (Auch wieder eine Ellipse!)
„cette règle n'a point d'autre exception,
„et c'est pour n'avoir pas démélé le vrai
„fondament de certains passages, que M.r
„Rameau a fait descendre diatonique-
„ment la Basse fondamentale sous des Ak-
„kords de Septième; ce qui ne se peut en
„bonne Harmonie.“

Mit Schrekken bemerke ich hier, wie gröblich ich gegen den Rameau und Rousseau verstossen, als ich das erte Allegro meines Te Deum laudamus (Op. XVIII. Offenbach) mit einer ganzen Reihe von Harmonieenschritten des Gelichters wie I ≠ II, und II ≠ I, und V_7 ≠ VI angefangen: —!

5.)



Auch Kirnberger erklärt sich im Allgemeinen sehr gegen die Sekundenschritte, und erlaubt, in seinen Grundsäzen zum Gebrauch der Harmonie §. 22, und in der Nacherinnerung, eigentlich keine andere Sekundenfortschreitung als nur diese: I ≠ II^o_7. In der K. d. r. S. II. Th. 1. Abschn. 1. Abth. S. 14 gestattet er aber doch wieder überhaupt die Sekundenfortschreitung 1.) aufwärts von einem harten Dreiklang zu einem Weichen, 2.) von einem Weichen zu einem Verminderten, 3.) in der Molltonart die Folge V ≠ VI,

und ausnahmsweise auch wol noch in Moll IV ∕ V und VI ∕ V: (also nicht auch in Dur: IV ∕ V, und in Moll IV ∕ V —) Früher S. 12. auch wol noch den Schritt II ∕ I, oder II° ∕ I, aber nur in verwechselten Lagen.

Ich sehe zwar mit Vergnügen, dass durch diese Lehrsäze Kirnberger mich von meiner Sünde gegen den Rameau und Rousseau wieder entbindet: allein auch nach solchen etwas gemilderten Grundsäzen bleiben doch wieder eine grosse Menge von Sekundenfortschreitungen nach dem Kirnberger verboten, die es dem Gehöre nach nicht sind, die täglich vorkommen, und den besten praktischen Tonsezern und Zuhörern für tadellos gelten.

Verboten bliebe nämlich noch immer z. B. die Fortschreitung von einem weichen Dreiklang eine Stufe abwärts wieder in einen Weichen. Allein wer hat je in Mozarts Requiem die Stelle des Sanctus Fig. 6. gehört, ohne von ihrer Majestät ergriffen zu werden? Wer fühlt sich nicht bewegt in Gluks Ouverture zu Iphigenia Fig. 7.? wer nicht erhoben im prächtigen Gloria der D-moll-Messe des als praktischer Tonsezer so trefflichen Vogler, Fig. 8—?

6.)

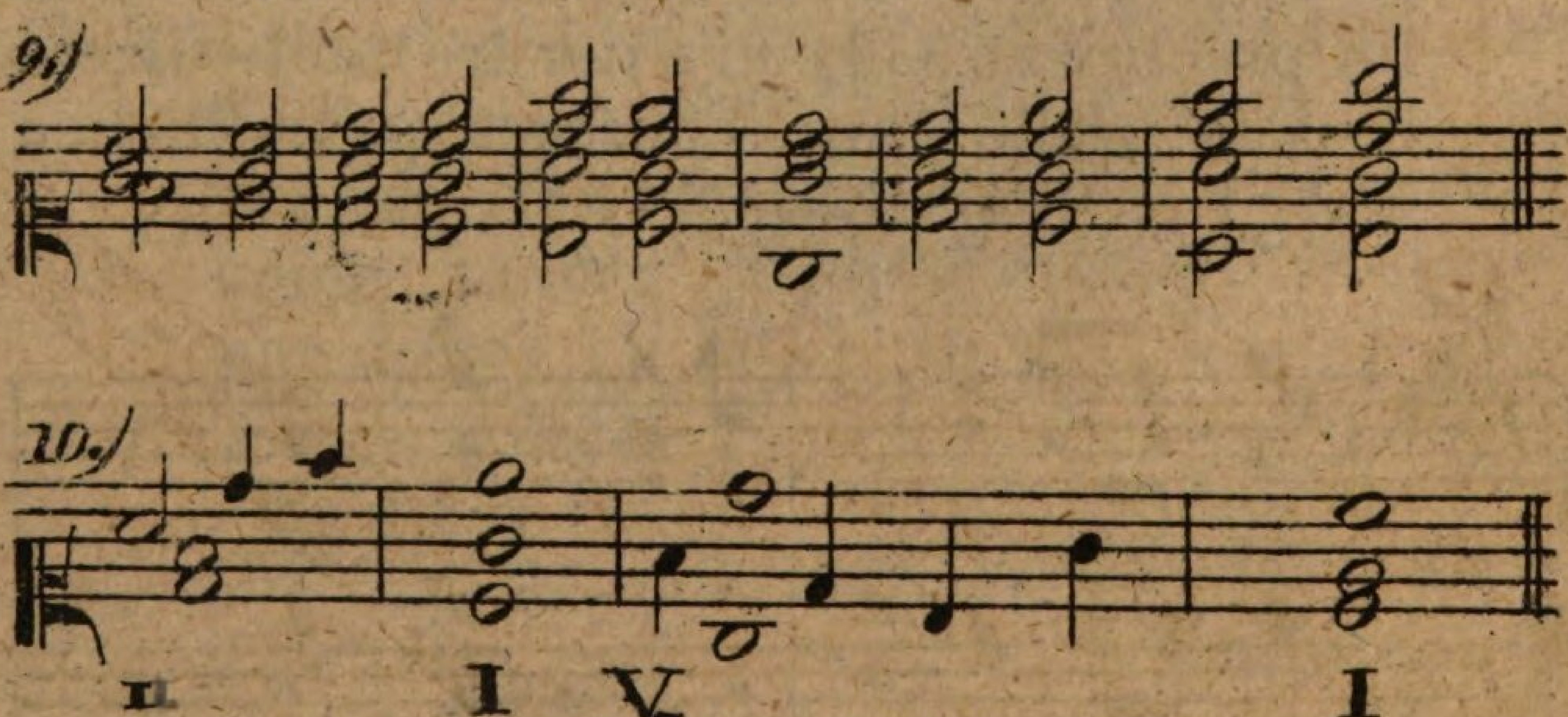




Vergl: Tab. D ziff: VII. Tact 2 u: 3.

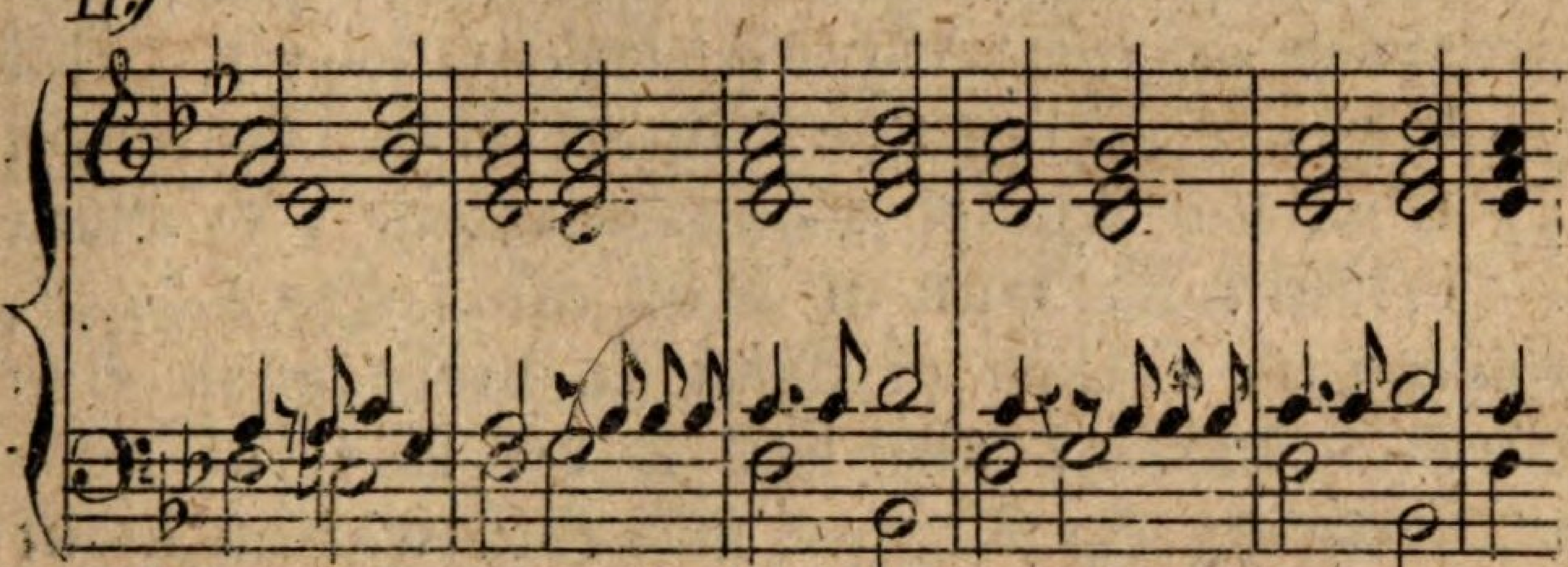
Und wollen wir nun diese Stellen aus Mozarts, Gluks, Voglers und Anderer Werken als fehlerhaft ausstreichen? — oder nicht etwa lieber das Verbot derselben aus unsern Lehrbüchern?

Auch die Folge II ♯ I, zumal in nicht verwechselter Akkordenlage bliebe nach Kirnberger fehlerhaft. Allein klingen denn folgende Akkordenfolgen in der That so unbedingt verwerflich?



Sollten wir solche Akkordenfolgen unbedingt verbieten? und müssten wir also auch z. B. in Méhuls Oper Une folie die Stelle ausstreichen, wo Carlins schalkhafte Naivetät sich so ächt humoristisch grade durch diese Harmonieenfolge ausspricht: —?

11)



𝔉: I V I⫽II ⫽ I IV I⫽II ⫽ I IV I

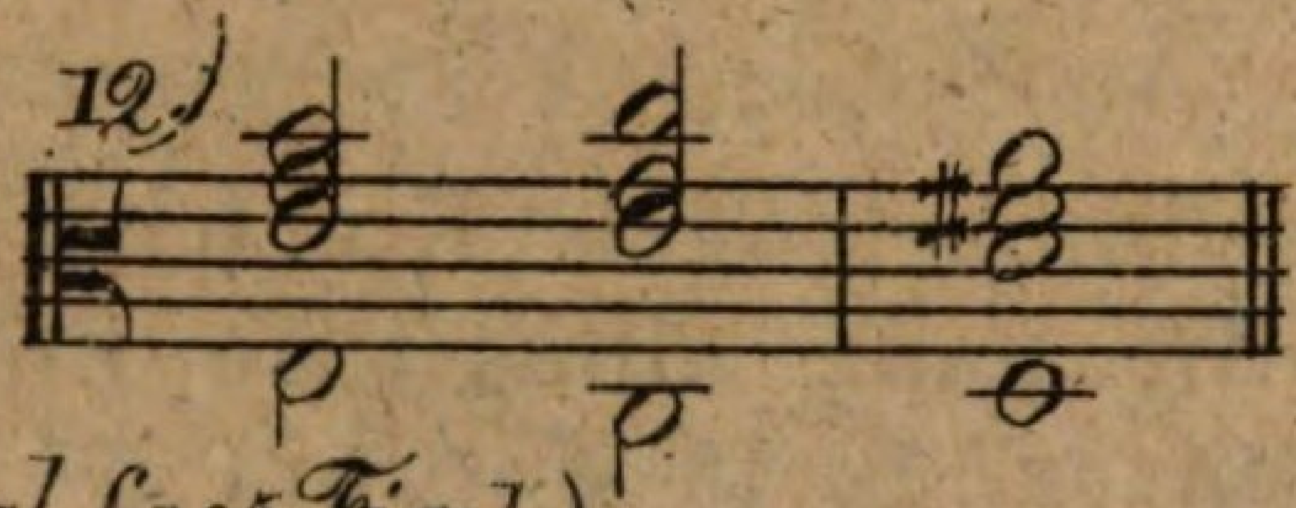
Ebenfalls bliebe nach Kirnberger auch selbst die ganz alltägliche Folge IV ⫽ V verboten, z. B. in ℭ-dur: *F ⫽ G*. Zwar will K. ganz und gar nicht behaupten, dass es fehlerhaft sei, wenn in einem Saze aus ℭ-dur die Harmonieen *F ⫽ G* unmittelbar aufeinander folgen: allein eine solche Harmonieenfolge *F ⫽ G* ist, (so lehrt er §. 22 seiner wahren Grundsäze, S. 52.) dann nicht so zu verstehen wie sie da steht, nicht als *F ⫽ G*, sondern so, als hiese sie folgendermasen: *F* ⫽ d_7 ⫽ *G*, und der Mittelakkord d_7 — sei eben nur wieder — ausgelassen . . . (Abermals eine Ellipse!)

Auch die ebenfalls alltägliche Folge V_7 ⫽ vi, z. B. G_7 ⫽ *a*, bliebe nach obigen Kirn-

bergerschen Regeln zwar als Sekundenfortschreitung verboten: allein unter ähnlicher Firma einer Elliptischen Harmonieenfolge wird sie hernach doch auch wieder erlaubt. Der Akkord [G H d f] sagt Kirnberger (K. d. r. S. 1. T. S. 62) ist nämlich in solchen Fällen nicht als $\mathcal{G}_7$, sondern eigentlich so zu verstehen, als wäre es der Akkord [E G H d f], und folglich e_7 mit der None f. Der Grundton E ist nur wieder — ausgelassen. (Warum erlaubt K. denn in Moll die Folge $\mathcal{E}_7$ ⸗ $\mathcal{F}$, warum erklärt er denn da nicht auch den $\mathcal{E}_7$-Akkord als [C E Gis H d]? oder wenn er $\mathcal{E}_7$ ⸗ $\mathcal{F}$ pure erlaubt, warum nicht ebenso auch $\mathcal{G}_7$ ⸗ a?)

Ebenso erklärt er §. 22 s. wahren Grunds. die Harmonieenfolge

12)

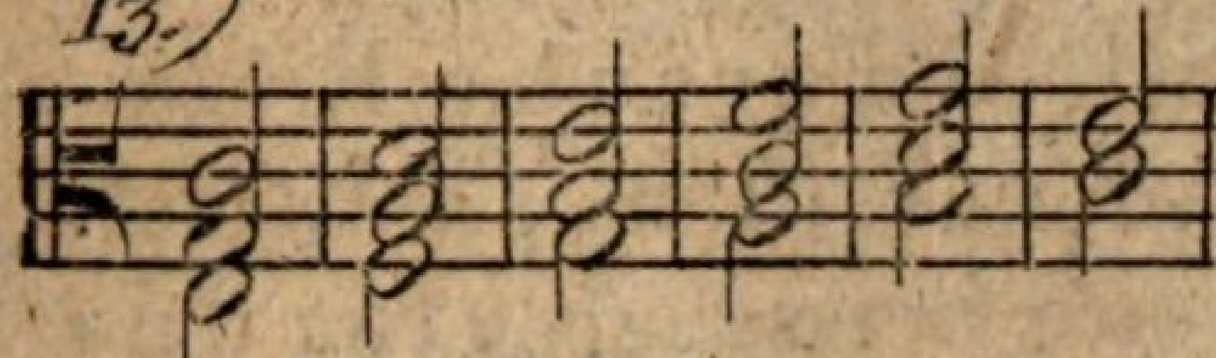


vergl. S. 105. Fig. 1.)

für eine Elliptische, indem der zweite Akkord nicht $\mathcal{G}$ sondern a_7 mit ausgelassener Grundnote sei. —

Beinah noch unbefriedigender ist die Art wie er sich dreht und windet, um ganze Reihen von Sekundenfortschreitungen, welche fehlerhaft zu nennen ihm doch sein gutes Ohr verbot, für etwas anderes als Sekundenfortschreitungen zu erklären, auf dass das Verbot der Sekundenfortschreitungen doch ja bei Ehren bleibe. Die Ellipsis, welche ihm bei den bisher erwähnten Fällen so erwünschte Dienste geleistet;

scheint ihm hier nicht genügend; er erfindet also wieder zweierlei andere Erklärungsarten solcher Reihen. Die Fortschreitungen der Grundharmonie in einer Reihe wie Fig. 13.

13.)


14.)


(sagt er, in d. w. Grds. §. 20.) sind keineswegs wirkliche Sekundenschritte, sondern die Akkordenfolge ist so zu verstehen als hiesse sie wie Fig. 14; nur trit bei N.° 13 im zweiten Takt in der Oberstimme die Note $\bar{a}$ statt wie bei N.° 14 auf dem zweiten, schon auf dem ersten Takttheil, also vorzeitig, ein, sie a n t i z i p i r t das $\bar{d}$. Die Harmonie der ersten Hälfte des zweiten Taktes in N.° 13 ist also eigentlich nicht *d*, sondern im Grund vielmehr *F*....

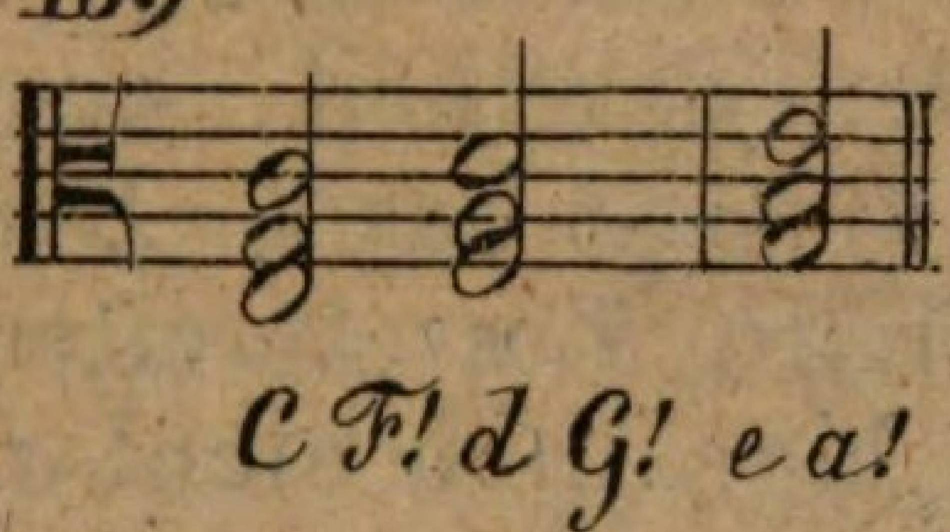
15.)


Auch hier giebt uns K. also ein W o r t statt der Sache. Erst hiess das Wort Ellipse, jezt heisst es Antizipation. Aber auch nach diesem neuen schonen Wort bleibt die Frage wieder ganz unbeantwortet: wenn die Grundharmonie der ersten Hälfte des zweiten Taktes *F* ist,

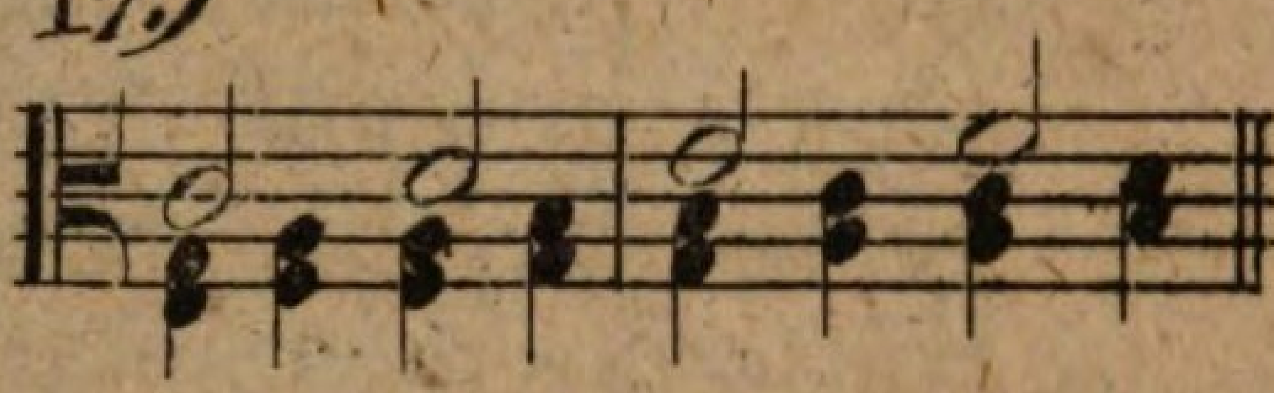
mit welchem Rechte steht denn darin die Note d̄, welche eben das karakterische Unterscheidungs-Merkmal zwischen den Akkorden *F* und *d* ist? — Mit welchem Recht träte dieses der *F*-Harmonie fremde d̄ unvorbereitet im schweren Takttheil auf, und bliebe unaufgelösst liegen?

Das war die eine Kirnbergersche Erklärungsart solcher Sekundenreihen; sie heisst: Antizipation. Die zweite heisst: Retardation. Man kann nämlich, sagt er, einer solchen Reihe auch folgende Grundharmonieen unterschieben, Fig. 16, und auf diese Art ist ein solcher Saz eigentlich so zu verstehen, als hiesse er wie Fig. 17.

16.)



17.)



nur retardiren die beiden Unterstimmen, und treten mit f̄ und ā, statt auf dem 2ten Viertel, erst auf den 3ten ein. — So wären denn die auf dem 2ten Viertel noch fortwährenden Töne e und g Vorhalte von f und a, auf dem schweren Takttheil vorbereitet, auf dem leichten dissonirend, und auf dem folgenden schweren auflössend —! (Dass ähnliche Reihenfolgen sich auch als nur durchgehende aus blosen Zwischennoten zusammengesezte Scheinakkorde erklären lassen, z. B.



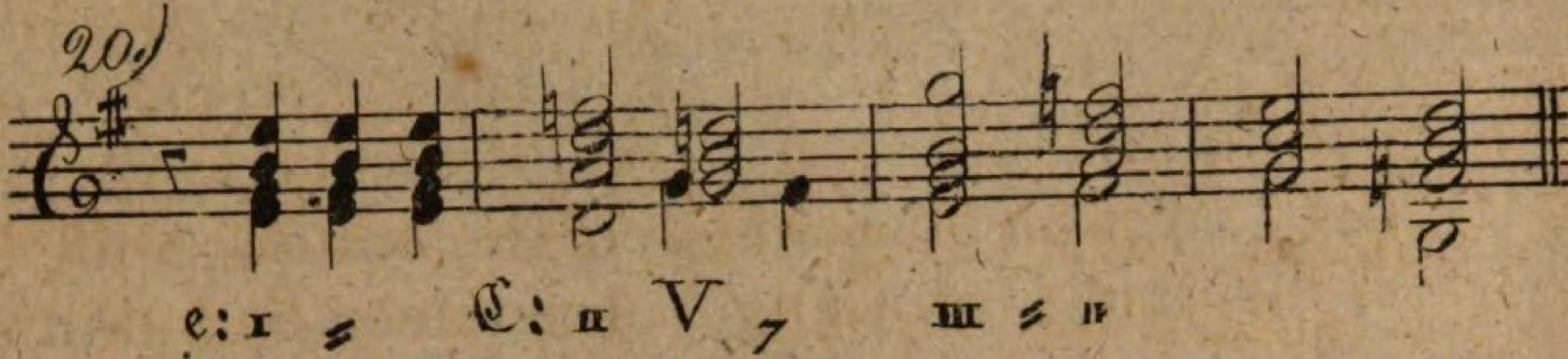
werden wir in der Lehre von den durchgehenden Noten finden.)

Andere, z. B. Vogler (Handbuch zur Harmonielehre, Kap. 3. §. 21. S. 80.) und sein Schüler J. H. Knecht, verbieten das unmittelbare Aufeinanderfolgen zweier auf zwei nebeneinander liegenden Stufen stehenden Dreiklangsharmonieen nur dann gänzlich, wenn beide gleichartig sind, nämlich entweder beide hart, oder beide weich, z. B. *F* ≠ *G*, *G* ≠ *F*, oder d ≠ e, e ≠ d. — Allein, was zuerst die Folge zweier harten Dreiklangsharmonieen auf einander angeht, so haben wir schon oben S. 104 und 110 genug darüber gesagt. Auch was das Aufeinanderfolgen zweier weichen Dreiklangsharmonieen betrifft, so beweiset gleich das folgende Beispiel, dass diese Art von Harmonieenfolgen dem Gehör nichts weniger als unangenehm klingt, ungeachtet darin erst die zwei weichen Dreiklangsharmonieen *e* und *d*, und dann die zwei grossen: *G* und *F*, rükwärts und vorwärts unmittelbar aufeinander folgen.



Sieh auch S: 231. ziff: 3.)

Wer kann eine Akkordenfolge wie Fig. 20. grade fehlerhaft schelten? Und wären nicht, nach dieser Voglerschen Regel, wenn sie wahr wäre, — auch alle die so eben S. 107 und 108. N.° 6, 7 und 8 angeführten Stellen Mozarts, Gluks, und — was das schönste ist — Voglers selbst, verboten? — Dass freilich in einem Saze wie Fig 21 und 22.







der sich oft und schnell hintereinander wiederholende Wechsel der zwei Nebenharmonieen *e* und *d* dem Gehöre nicht wolthut, ist allerdings wahr; darum ist aber doch, wie die obenerwähnten Beispiele beweisen, nicht jedes stufenweise Folgen einer weichen Dreiklangsharmonie auf die andere fehlerhaft, sondern — die Regel selbst ist es.

Wieder Andere beschränken hauptsächlich nur die Fortschreitung gewisser Harmonieen, z. B. der verminderten Dreiklangsharmonie. So sagt Kirnberger K. d. r. S. Th I. S. 38: „Der verminderte „Dreiklang hat keine andere Fortschrei- „tung als vier Grade über sich.“ Allein

aus seinem eigenen vorlezten Exempel erhellt, dass er einen Saz wie Fig. 23. nicht würde missbilligen können. Am Ende führt er selbst noch ein Exempel einer Harmonieenfolge h^{o} ⸗ *F* an! Fig. 24.





Auch diese Regel ist also wieder augenscheinlich falsch. Ich zweifle indessen keinen Augenblik, dass Kirnberger und Andere scharfsinnig genug wären, gleich wieder eine Erklärungsart aller obigen Beispiele durch eine Ellipse, Antizipation, oder Retardation, oder sonst eine schlaue Fiktion, zu ersinnen, und zu beweisen, dass die obigen Folgen II° ⸗ I in der That nicht II° ⸗ I, sondern im Grunde wirklich II° ⸗ V seien, dass sie zwar anders seien als die Regel erlaube, dass sie aber die Regel elliptisch befolgen, und folglich ganz regelmäsig seien, weil man sich ja nur denken dürfe, sie seien so wie es die Regel vorschreibe!

Allein, wozu denn um's Himmelswillen all dies mühselige und unnatürliche Deuteln an sich natürlicher und tadelloser Harmonieenfolgen, blos um eine an sich unnatürliche und schlechte Regel, welche durch dieselben wiederlegt wird, bei Ehren zu erhalten! Und ist es denn hernach ein

Wunder, wenn in den Augen der praktischen Tonsezer die Namen: Theoretiker und Pedant, Theorie und Schulstaub, für gleichbedeutend gelten? Ja! so lang es um die Theorie einer Kunst, welche in der Ausübung auf einer so wunderbar hohen Stufe steht, unbegreiflicher Weise noch also aussieht, kann man mit Recht sagen, das die Theoretiker ohne Vergleich weniger Theorie besizen, als die Praktiker; denn jene lehren falsche Regeln, diese aber thuen nach den Wahren; die Regeln welche jene aufstellen beweisen sich unendlich öfter als unwahr, denn als wahr, — diese erzeugen hohe Kunstwerke, von denen wir bessere Regeln schon längst hätten lernen können und sollen. Denn, wenn es wahr ist, (wie ich schon in der Vorrede zum ersten Bande sagte), dass, der Natur der Sache nach, in der Kunst, die Ausübung vor der Theorie hergehen muss, und diese von jener erst abstrahirt wird, so muss eben darum die Theorie denn nur auch wirklich nachrüken wollen, und, von Köhlerglauben frei, Regeln welche sich in der Ausübung als nicht wahr erproben, ohne Eigensinn aufgeben. Ja! selbst wenn wir an die Stelle solcher unwahren Regeln nicht einmal Bessere, sondern gar keine, zu sezen hätten, selbst dann müsste es allemal das Erste sein, die alten einmal als falsch erwiesenen wegzuwerfen, und Vorschriften, von deren Unwahrheit man einmal Beweise hat, nicht mehr zu glauben. Denn selbst das blose Wissen, dass man nichts weis, ist ja doch schon viel besser, als irrthümliches

Glauben an ein falsches Wissen, welches leztere sich ja von jeher als das mächtigste Hindernis der Erforschung des wirklich Wahren bewiesen hat.

So aber, und so lange man Regeln bestehen lässt und glaubt, nach welchen tausend und abertausend Stellen, welche in aller Musik täglich vorkommen und vollkommen gut klingen, verboten wären, und welchen ihre Verfasser wol auch gleich auf der folgenden Blattseite selbst zuwiderhandeln, indess man vor Manchem, was wirklich herbe klingt, auch nicht einmal eine Warnung findet (vergl. 1. B.^{d} S. 187 folgg.), solange man an solche Regeln glaubt und glauben macht, ist es freilich eine mehr als herkulische Arbeit, die Kunst nach solchen Regeln zu studiren, und in diesem Sinne ist freilich nur zu wahr, was der brave Fux in seinem gradu ad Parnassum dem Kunstjünger zum freundlichen Willkommen sagt: „An nescis, Musicae „studium immensum esse mare, neque „Nestoris annis terminandum? Verè rem „difficilem, onusque Aetnâ gravius „suscipere intendis!" (L. II. p. 43.)

Aus diesem Gesichtpunkte betrachtet, ist es denn auch kein Wunder — ja auch sogar nicht unrecht, wenn man es meistens vorzieht, in der Komposition von bloser Routine auszugehen, als von Grundsäzen, da man, es ist nicht zu läugnen, durch jene wirklich nicht nur weit leichter, sondern auch sogar wirklich weit sicherer und zuverlässiger geleitet wird, als von Grundsäzen wie diese.

Oder sind die vielen bisher angeführten Beispiele von Harmonieenfolgen, welche den von den Tonlehrern aufgestellten Verboten schnurstraks zuwiderlaufen und doch nicht übelklingen, sind dieselben etwa nur eben so viele „Ausnahmen“ von der Regel, welche, wie die oft wiedergekäuete Phrase lautet, „nur gute Tonsezer sich erlauben dürfen“ —? Allein, (zu geschweigen dass der Ausnahmsfälle dann überschwenglich mehr wären als der regulären) — ich sollte denken, wenn die Regel wahr wäre, so müssten Uebertretungen derselben ja doch nothwendig ungut sein, ohne subjektive Rüksicht auf die Feder, aus welcher sie geflossen; und umgekehrt, wenn die Uebertretung oder Ausnahm an sich gut und also objektiv erlaubt ist, so muss sie es j e d e m sein, oder sie ist es nicht; und eine Regel von welcher ein jeder Ausnahmen machen, d. h. sie übertreten darf, ist keine Regel. Oder sind vielleicht solche Ausnahmen „unr „im freien Stil erlaubt, im strengen aber „verboten?“ — Ueber diese Phrase überhaupt habe ich mich schon S. 204 d. I. B. erklärt. Uebrigens w a r u m wären sie denn nur in jenem und nicht in diesem Stil erlaubt? Weil es in der Natur der Sache liegt? oder weil der Theoretiker X. Y. oder Z. es nun einmal gesagt hat? —

Aus der bisherigen Betrachtung der Art, wie die Lehre von den Harmonieenfolgen bis jezt in den Lehrbüchern behandelt worden, aus der Prüfung einiger von einzelnen Skribenten aufgestellten Verbote oder Gebote (es wäre leicht die beispielsweise angeführten

Widersprüche noch aufs hundertfache zu vermehren, und wirklich werden wir in der Lehre von der ausweichenden Modulation noch mehres über einige von manchen Tonsazlehrern aufgestellte ähnliche Verbote gewisser Ausweichungen anführen) — aus all diesem ergiebt sich das Resultat: dass die wenigen Regeln, welche die Lehrbücher uns über die verschiedenen Harmonieenfolgen geben, kaum den tausendsten Theil des unermesslichen Feldes auch nur berühren, und selbst für diesen kleinen Theil nur halb, ja meistens noch weniger als halb wahr, zur bei weitem grössern Hälfte aber gradezu falsch sind. Alles übrige Feld, worauf der praktische Tonsezer täglich und stündlich und so reichlich und glüklich erntet, ist noch von keinem Theoristen jemals auch nur betreten, nicht ein Mal vermessen, viel weniger bebauet worden.

Wir haben es oben §. 379. vermessen, und betreten es jezt, um es, so viel dessen unermessliche Weitläufigkeit erlaubt, zu erforschen.

II.) *Leitereigene Harmonieenfolgen.*

§. 393.

Leitereigene Harmonieenfolge oder leitereigene Modulation nennen wir diejenige, wo nach irgend einer Harmonie irgend eine andere Harmonie folgt, welche eben derselben Tonart angehört wie die erstere (§. 320.)

(Ich bemerke hier beiläufig, dass nach dem Sprachgebrauch mancher Lehrbücher der Name Modulation mit dem Ausdruk: Ausweichung gleichbedeutend ist, und nur die ausweichende Modulation Modulation heisst; nach diesem Sprachgebrauch also moduliren eben so viel bedeutet, wie bei uns: Ausweichen.)

§. 394.

Wir wollen die Gesammtheit aller denkbaren leitereigenen Harmonieenfolgen nach folgenden Abtheilungen durchgehen!

Es folgt nämlich:

A.) Entweder nach einer Dreiklangsharmonie eine andere derselben Tonart eigene Dreiklangsharmonie.

B.) Oder nach einer Dreiklangsharmonie eine Septimenharmonie aus derselben Tonart.

C.) Oder es folgt nach einer Septimenharmonie eine derselben Tonart eigene Dreiklangsharmonie.

D.) Oder endlich nach einer Septimenharmonie eine andere Septimenharmonie aus derselben Tonart.

A.) *Von der Folge einer leitereigenen Dreiklangsharmonie auf die andere.*

§. 395.

Zuerst also von denen Harmonieenfolgen, wo nach einer Dreiklangsharmonie ein Harmonieenschritt zu einer andern Dreiklangsharmonie geschieht, welche eben der Tonart angehört wie die erste.

§. 396.

Wir wollen die in diese Klasse gehörenden Fälle folgendermasen abtheilen:

1.) Von den Harmonieenschritten, wo nach der Dreiklangsharmonie der ersten Stufe einer Tonart eine der übrigen derselben Tonart angehörigen Dreiklangsharmonieen folgt.

2.) Von den Harmonieenschritten, wo nach der Dreiklangsharmonie der zweiten Stufe eine der übrigen Dreiklangsharmonieen dieser Tonart folgt.

3.) Von denen, wo nach der Dreiklangsharmonie der dritten, oder

4.) der vierten,

5.) — fünften,

6.) — sechsten, oder

7.) — siebenten Stufe, eine der übrigen Dreiklangsharmonieen derselben Tonart folgt.

Wir wollen von all diesen Harmonieenfolgen wenigstens Beispiele anführen, und über einige derselben einige Anmerkungen machen.

1.) Von den Harmonieenfolgen oder Harmonieenschritten, wo, nach der Dreiklangsharmonie der *ersten* Stufe einer Tonart, eine der übrigen Dreiklangsharmonieen derselben Tonart folgt.

§. 397.

Nach dem Dreiklang der ersten Stufe einer harten Tonart kann folgen: entweder der Dreiklang der zweiten Stufe, oder der der dritten, der vierten, fünften, sechsten oder siebenten. — Eben so in der weichen Tonart; nur dass dort nach dem Dreiklang der ersten Stufe kein Dreiklang der dritten Stufe folgen kann, weil dort auf der dritten Stufe kein Dreiklang zu finden ist. (§. 245.)

Folgendes Verzeichnis ist also ein Sinnbild aller möglichen Folgen dieser Gattung:

In Dur:

I ⫽ ii, I ⫽ iii, I ⫽ IV, I ⫽ V, I ⫽ vi, I ⫽ vii°.

In Moll:

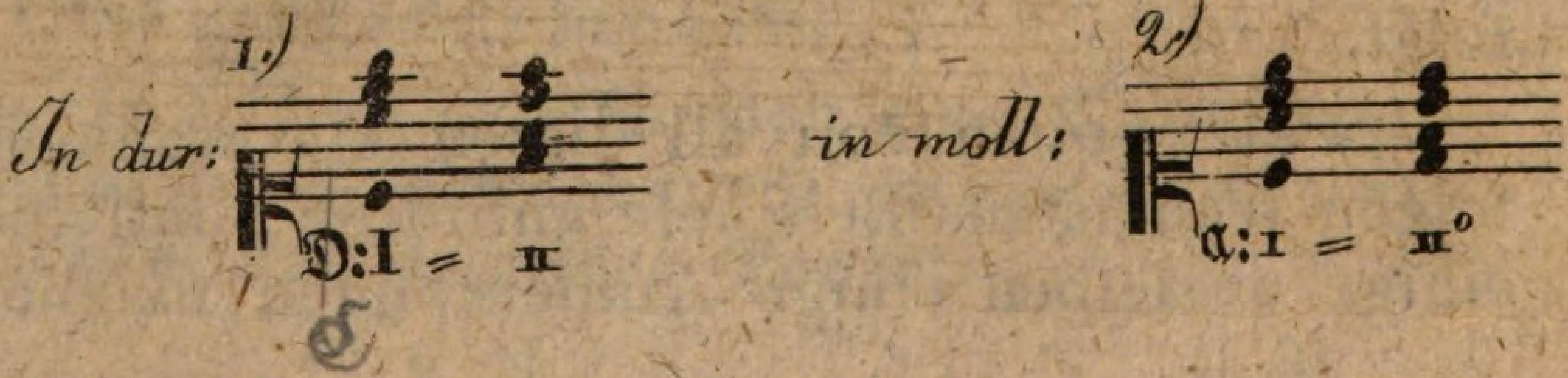
i ⫽ ii°, — i ⫽ iv, i ⫽ V, i ⫽ VI, i ⫽ vii°.

a.) Von der Folge: I ⫽ ii, oder: i ⫽ ii°.

(d. h. wo, nach der grossen Dreiklangsharmonie der ersten Durstufe, die kleine Dreiklangsharmonie auf der zweiten -, oder nach der der ersten Mollstufe, die verminderte Dreiklangsharmonie der zweiten folgt.)

§. 398.

Diese Harmonieenfolge, wo nach der tonischen Harmonie die des Dreiklangs auf der zweiten Stufe folgt, kommt ziemlich oft vor:



Mehre Beispiele findet man unter andern auch S. 11 N. 1, 2; S. 33 N. 1, S. 40 N. 1, 2, 5, 6; S. 42, N. 1, 2; S. 59; S. 60; S. 76; S. 106; S. 109 N. 11; S. 115.

§. 399.

Namentlich findet man diese Harmonieenfolge sehr oft vor dem Schlüss eines musikalischen Perioden. Wer erkennt nicht folgende Gänge als alte Bekannte?



Vergl. §. 402, 414, 421.

b.) Von der Folge: I ♯ III.

(d. h. wo nach der harten Dreiklangsharmonie der ersten Durstufe die weiche Dreiklangsharmonie auf der dritten folgt.)

§. 400.

Weit seltener als die vorige Harmonieenfolge ist die, wo nach der tonischen Harmonie die des Dreiklangs auf der dritten Stufe der Tonleiter folgt.





Kirnberger, K. d. r. S. II. Th. S. 13. mögte diese Folge am liebsten ganz verbieten. Sie klingt in der That immer etwas fremd (§. 243. N. 3.) kann aber auch eben darum, am rechten Ort angebracht, von trefflicher Wirkung sein. Uebrigens hängt, wie man aus den obigen Beispielen sieht, gar vieles von den verschiedenen Lagen ab, in welchen der eine oder der andere Akkord erscheint.

Oft kann es auch wol kommen, dass eine Harmonieenfolge die auf den ersten Anblik I≠III zu sein scheint, doch dem Gehör nicht dafür, sondern für eine ganz andere gilt; z. B.



Auch werden wir späterhin noch finden, dass solche Akkordenfolgen sich zuweilen auch als blose Durchgänge erklären lassen.

§. 401.

In weicher Tonart giebt es übrigens keine Harmonieenfolge, welche der so eben erwähnten Folge I≠III entspräche (§. 397), weil in

Moll auf der dritten Tonstufe gar keine Harmonie residirt (§ 245.) Und wenn man, um etwa eine Sequenz in Moll durchzusezen, (S. 60) oder z. B. den obigen Saz § 400. N. 1 in weicher Tonart nachzubilden, statt des auf der dritten Stufe der Molltonleiter fehlenden Dreiklanges etwa den *G*-Dreiklang einschiebt,



so ist dies, wie wir wissen, eine vorübergehende Ausweichung, auf welche das Gehör nur darum so wenig achtet, weil es gleichsam schon erräth aus welchem Grund hier der *G*-Akkord als Lükenbüsser eingeschoben werde, und darum ohne viel auf denselben zu achten, das folgende $h^{o}{}_{7}$ gleich ohne weiteres wieder als Harmonie der zweiten Stufe von a-moll aufnimmt, nicht als C: vii°, noch als C: V_7 mit ausgelassener Grundnote. (Vergl. S. 60.)

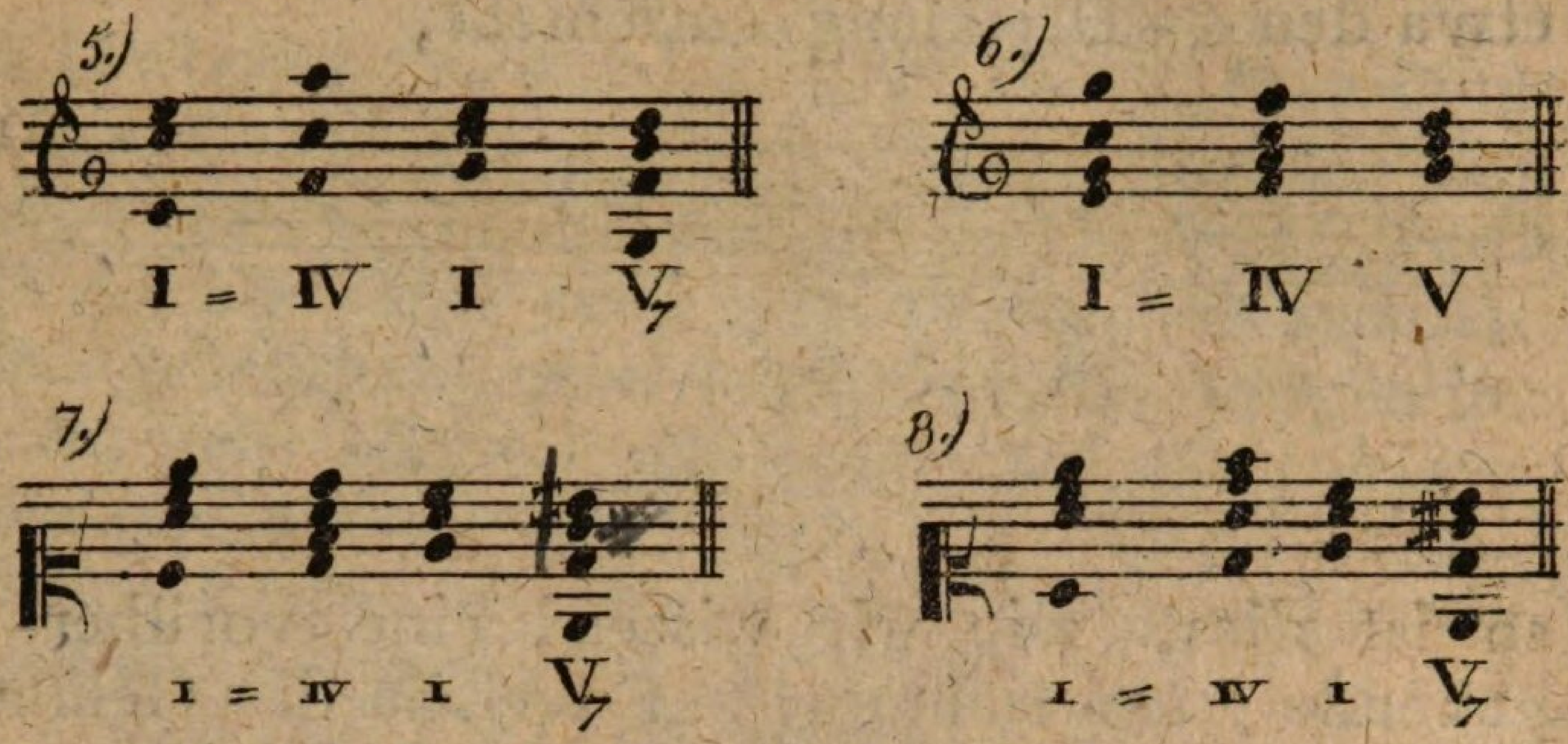
c.) Von der Folge: I/IV, oder: i/iv.

§. 402.

Diese Folge ist eine von den allerhäufigst vorkommenden:



Besonders häufig kommt die Folge I ⸗ IV oder I ⸗ IV vor Schlüssen musikalischer Perioden vor, eben so häufig als die Folge I ⸗ II° oder I ⸗ II° (§. 398) Jedermann kennt folgende bekannte Formeln: (§. 351.)



Vergl: S. 208.

d.) Von der Folge: I ⸗ V, oder: I ⸗ V.

§. 403.

Auch diese Folge ist eine der allerhäufigst vorkommenden;



§. 404.

Eine besondere Beachtung verdient diese Art von Harmonieenfolge in dem schon oben,

§. 350 angedeuteten Fall, nämlich: wenn sie in solcher Lage ausgeübt wird, dass die Harmonie der fünften Stufe einer harten oder weichen Tonart der tonische Dreiklang in zweiter Verwechselung (in Quartsextenlage) vorhergeht, und zwar eigentlich so, dass der tonische Quartsextenakkord auf der schwerern Zeit vorhergeht, die Harmonie V aber auf der leichtern nachfolgt. Diese Art von Harmonieenfolge kommt äusserst häufig vor:

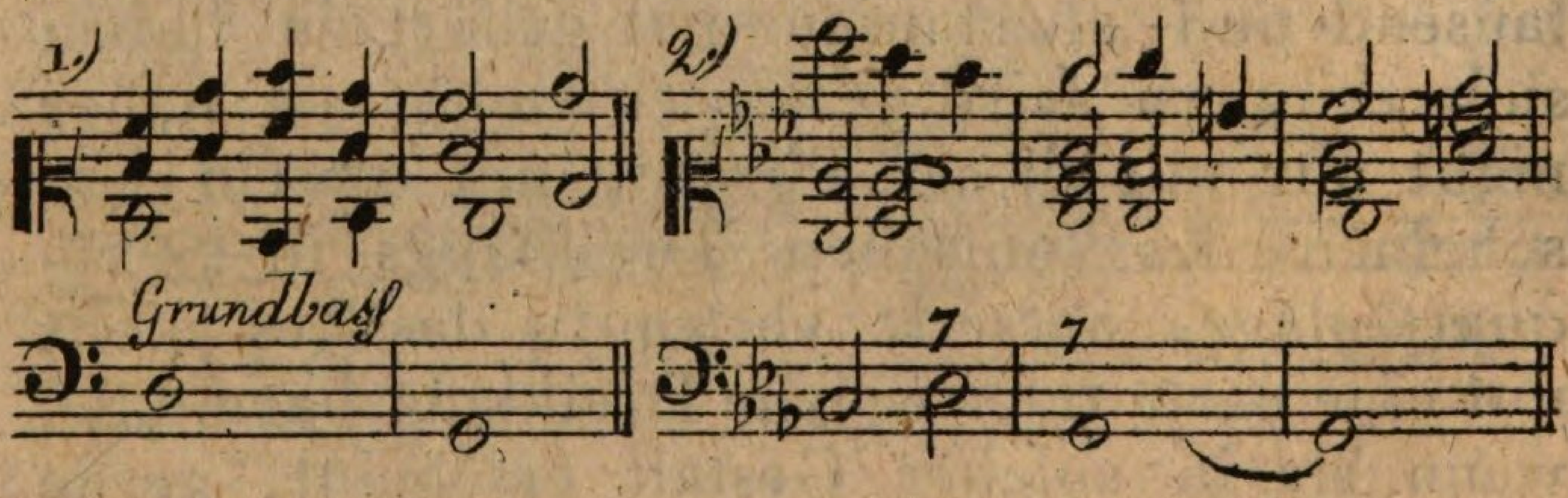


Man höre nur die obigen Beispiele, so wird man darin eine Phrase erkennen, welche man tausend und abertausendmal gehört zu haben sich erinnern wird. Unser Gehör ist daher nicht nur mit dieser Phrase, mit diesem Erscheinen des tonischen Dreiklangs in Sextquartenlage, äusserst vertraut, dass es nicht nur eine harte oder weiche Dreiklangsharmonie, wenn sie in solcher Gestalt erscheint, gerne sogleich für eine neue tonische Harmonie (I oder I) ansieht, (§ 350) sondern es ist auch schon so gewohnt, nach einem solchen Sextquartenakkord, den Dominantenakkord auf

derselben Bassnote folgen zu hören, dass es, sobald es den tonischen Dreiklang in solcher Gestalt hört, schon gewissermasen darauf gefasst ist, und erwartet, in der nächstfolgenden leichten Zeit die Dominantenharmonie auf dem bisherigen Basston zu hören. Es hört diese Harmonieenfolge gleichsam schon im Geiste voraus.

Anmerkung.

Dass beim Auftreten der tonischen Harmonie in Quartsextenlage und auf schwerer Taktzeit das Gehör die folgende Dominantenharmonie im Geiste schon voraus hört, ist so sehr wahr, dass die Tongelehrten sich sogar überredet haben, die Grundharmonie eines solchen Quartsextenakkordes sei schon wirklich die Dominantenharmonie V, und die darin befindliche Quarte und Sexte des Basstones seien nur sogenannte zufällige Dissonanzen, (Undezimen und Tredezimen — oder Vorhalte von Terz und Quinte,) welche jedoch den Vorbereitungs- und Fortschreitungsgesezzen der Dissonanzen nicht unterworfen seien.



Wofür es nun eigentlich gut sein soll, dies anzunehmen, weis ich freilich nicht, und meine immer, es wäre doch natür-

licher und einfacher, einen Akkord bestehend aus den Tönen [G c e] für einen *C*-Akkord gelten zu lassen, als ihn, obgleich darin keine andere Note erklingt, als grade alle die, woraus die *C*-Harmonie besteht, dennoch zu nöthigen, nicht *C*, sondern, seinen Bestandtheilen zu Troz *G* oder *G*7 zu heisen, und zwei dieser Noten, unter den grundgelehrtesten Kunstworten, zu — Dissonnanzen zu stempeln, welche alsdann doch selbst wieder anomal wären, und selbst erst wieder einer eigenen Rechtfertigung bedürften. Denn, wenn die Quarte und Sexte in den oben angeführten Beispielen Vorhalte wären, wie dürften sie unvorbereitet eintreten? wie konnten sie sich so, bald stufenweis, bald sprungweis, bald aufwärts bald abwärts, der eigenthümlichsten Natur der Vorhalte zu Troz, bewegen? — Wo nähme man dann erst wieder Rechtfertigungsgründe her, um diese neue Regelwidrigkeit oder vielmehr Naturwidrigkeit zu entschuldigen? Da müssten denn wol wieder elliptische oder katachrestische Vorbereitungen und Auflösungen, Lizenzen und andere Phrasen mehr, die Rechtfertigung abgeben! —

Wozu denn aber um's Himmelswillen all jene Ge- und Verbote, wozu diese Gesezmacherei und Ausnahmenmacherei? Man lasse die Harmonieenfolge [G c e] ≯ [G h d] in Dur doch in Frieden I ≯ V sein und heisen, da, wo nichts hindert, sie dies sein und so heisen zu lassen!

e.) Von der Folge: I // vi, oder: i // VI.

§. 405.

Beispiele solcher Folgen enthalten folgende Säzze:

1.)



2.)



Andere Beispiele sieht man S. 3; S. 11 N. 8; S. 35; S. 77; S. 84, u. a. m.

f.) Von der Folge: I // vii°, oder: i // vii°.

§. 406.

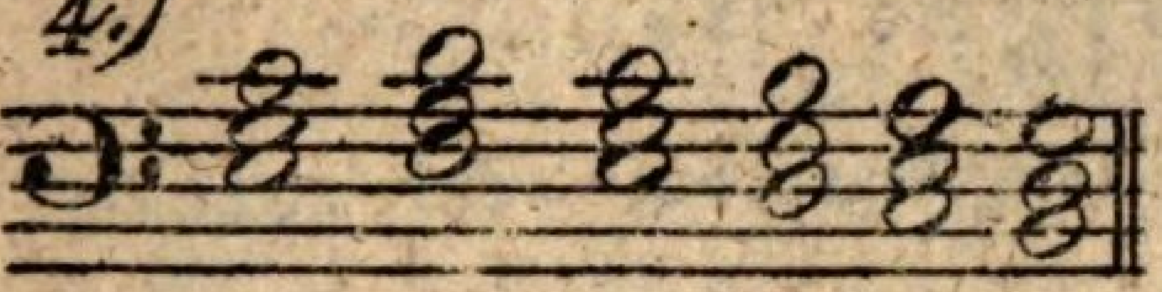
Diese kommt eigentlich selten vor, oder vielmehr versteht unser Gehör dieselbe, wenn sie auch vorkommt, gar leicht für etwas Anderes als für I // vii° oder i // vii°. Es nimmt nämlich das vii° leicht für V_7 mit ausgelassener Grundnote, (§. 162) und versteht demnach eine solche Akkordenfolge für I // V_7 oder i // V_7,

1.) 2.) 3.)



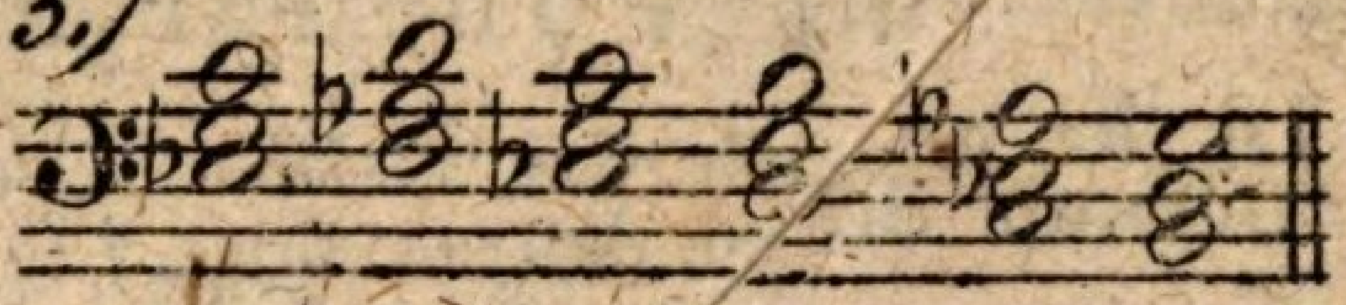
weil nicht nur diese leztere Harmonieenfolge dem Gehör weit geläufiger ist als die $\mathrm{I} \nparallel \mathrm{vii}^{0}$ oder $\mathrm{i} \nparallel \mathrm{vii}^{0}$, sondern auch selbst die Harmonie V_7, als eine der wesentlichsten Harmonieen der Tonart (§. 207) geläufiger als die Nebenharmonie vii^{0}. Höchstens etwa in harmonischen Reihen wird das Gehör dazu zu bringen sein, eine Harmonieenfolge wie z. B. [e g $\bar{c}$] $\nparallel$ [d f h] oder [es g $\bar{c}$] $\nparallel$ [d f h] wirklich für $\mathrm{I} \nparallel \mathrm{vii}^{0}$ oder $\mathrm{i} \nparallel \mathrm{vii}^{0}$, zu nehmen, z. B.,

4.)



$\mathrm{I} \nparallel \mathrm{vii}^{0}$

5.)



$\mathrm{i} \nparallel \mathrm{vii}^{0}$

weil hier das Gehör, nun schon einmal gewohnt eine Reihe von Dreiklängen in erster Verwechslung, und zwar in stufenweis absteigender Folge, zu vernehmen, schon eher geneigt sein wird, nun auch den in solcher Reihe vorkommenden Akkord [d f h] für einen h^{0}-Dreiklang in erster Verwechslung zu nehmen.

2.) Von denen Harmonieenschritten, wo, nach der Dreiklangsharmonie der *zweiten* Stufe einer Tonart, eine der übrigen Dreiklangsharmonieen eben dieser Tonart folgt.

§. 407.

Nach der Dreiklangsharmonie der zweiten Stufe einer harten Tonart kann folgen: entweder der Dreiklang der dritten, der vierten, fünften, sechsten, siebenten, oder der der achten oder ersten. — Ebenso in der weichen Tonart, nur dass dort nach dem Dreiklang auf der zweiten Stufe kein Dreiklang der drit-

ten Stufe folgen kann, indem auf der dritten Stufe der Molltonleiter kein Dreiklang zu finden ist. (§. 245.)

Folglich sind folgende Dreiklangsfolgen dieser Klasse denkbar:

In Dur:

ii ⫽ iii, ii ⫽ IV, ii ⫽ V, ii ⫽ vi, ii ⫽ vii°, ii ⫽ I.

In Moll:

— , ii° ⫽ iv, ii° ⫽ V, ii° ⫽ VI, ii° ⫽ vii°, ii° ⫽ i.

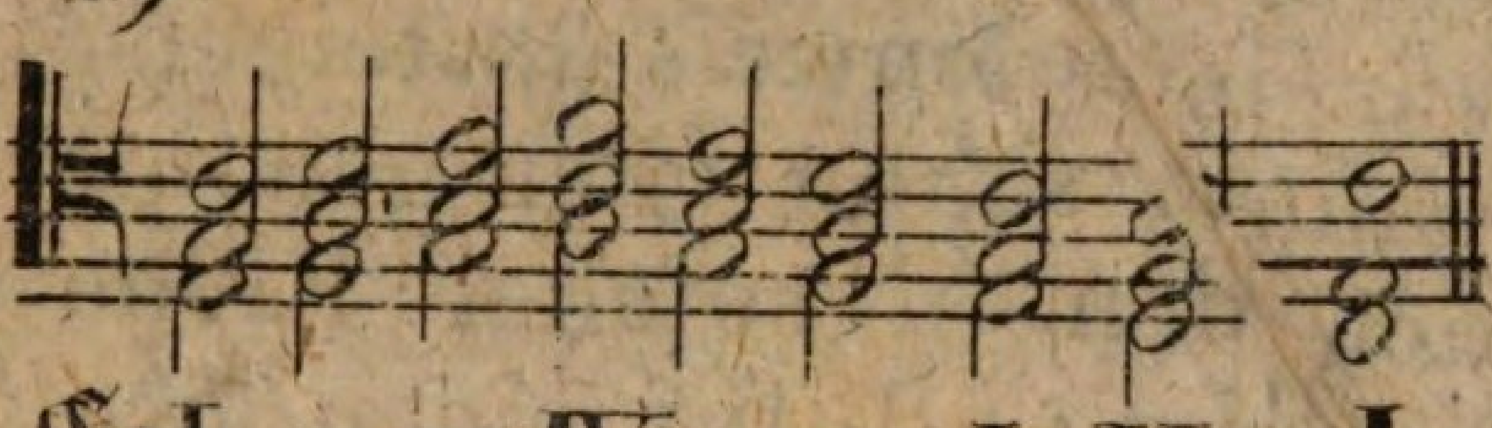
a.) Von der Folge: ii⫽iii.

(d. h. wo nach der kleinen Dreiklangsharmonie der zweiten Durstufe die der dritten folgt.)

§. 408.

Beispiele solcher Folgen sind:

1.)



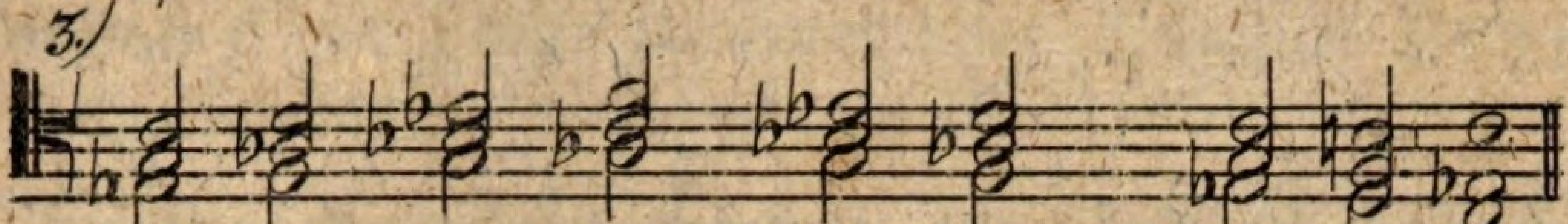
2.)



Dass Gänge dieser Art sich aber auch oft als Durchgänge erklären lassen, werden wir in der Lehre von Durchgangs- oder Scheinakkorden finden. Mehre Beispiele solcher Akkordenfolge kann man oben Seite 11 N. 9; S. 113 N. 19) nachsehen.

Uebrigens sind aus bekannten Gründen (§. 245) in Moll derartige Akkordenfolgen nicht denkbar. Will man aber solche Säzze dennoch in Moll nachbilden, so muss man, um die Lükken auszufüllen, Akkorde aus der nächstverwandten Durtonart entlehnen, z. B.

3.)



c: I II° / Es: I II I c: II° (§. 358.) I V_7 I

Vergl: S. 60. u: §. 401.

b.) Von der Folge: II ≠ IV, oder: II° ≠ IV.

§. 409.

Diese Art von Harmonieenfolgen kommt ziemlich selten vor:

1.)



C: I II ≠ IV I V_7 I.

Vergl: §. 400. №1.

2.)



a: I II° ≠ IV I V_7 I

Wol eher findet man Akkordenfolgen wie:

3.)



4.)

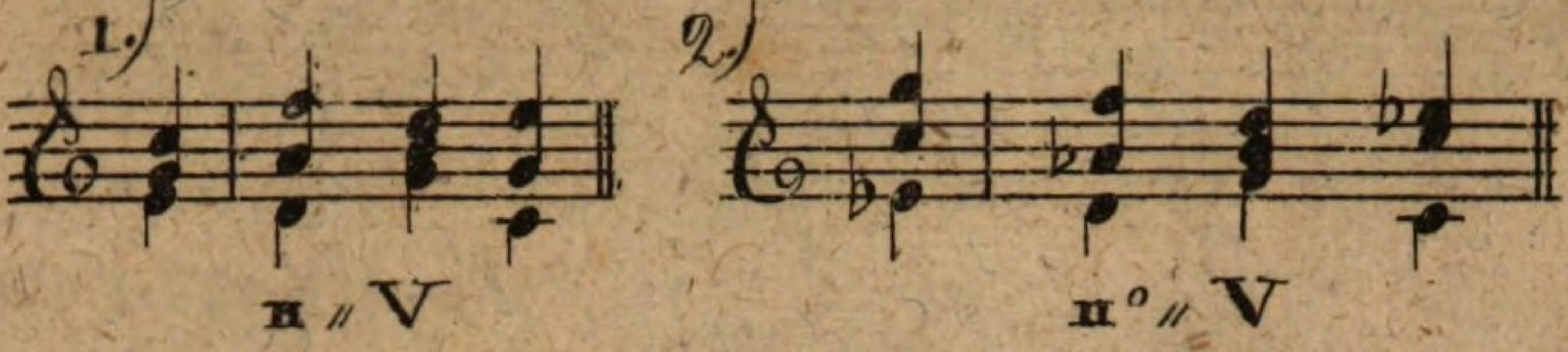


allein in dieser Lage erscheinen sie dem Gehör meist in einem ganz anderen Lichte, und eigentlich gar nicht als II ≠ IV oder II° ≠ IV. (Sieh §. 350 S. 40.)

c.) Von der Folge: II ≠ V, oder: II° ≠ V.

§. 410.

Diese ist sehr gewöhnlich:



Kirnberger lehrt sogar, nach ii° könne gar keine andere Harmonie folgen, als V oder V_7. (Sieh Seite 114 folg.)

d.) Von der Folge: ii // vi, oder: ii° // VI.

§. 411.

Die Folge ii // vi kommt ziemlich selten vor; noch seltner die: ii° // VI.



beide noch am ehesten in Sequenzen. (Siehe z. B. S. 11 N. 7 2ter Takt.)

e.) Von der Folge: ii // vii°, oder: ii° // vii°.

§. 412.

Diese ist immer etwas unbestimmt und zweideutig, aus eben dem Grunde, den wir schon oben bei der Folge I // vii° und i // vii° angeführt haben, (§. 406) so dass das Gehör eine solche Akkordenfolge leicht für ii // V_7 oder ii° // V_7 aufnimmt. Doch ist dies auch hier in geringerem Grade alsdann der Fall,

wenn diese Folge in einer harmonischen Reihe eingeflochten erscheint, z. B.



a: I VI IV II° // VII° V

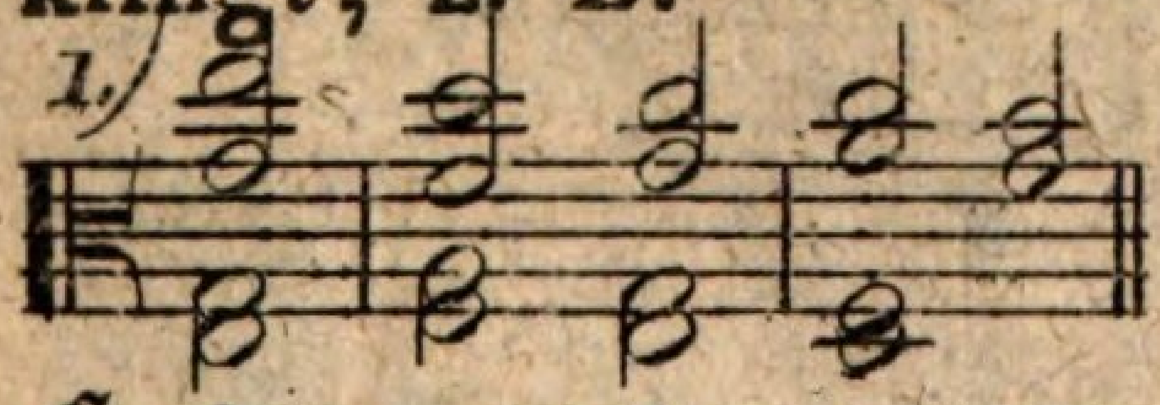
denn hier wird das Gehör, welches während der vier ersten Akkorde nun schon einmal gewohnt worden ist, die Grundnote des folgenden Akkordes jedesmal um eine Terz tiefer zu finden, auch beim fünften Akkord die Note Gis als Grundton, und den Akkord also als *gis*° empfinden; und nicht E als Grundton ahnen, und nicht den Akkord für $\mathcal{E}_7$ in erster Verwechslung mit ausgelassenem Grundton nehmen; und eben so wenig im folgenden Sazze das *h*° für $\mathcal{G}_7$, u. s. w.



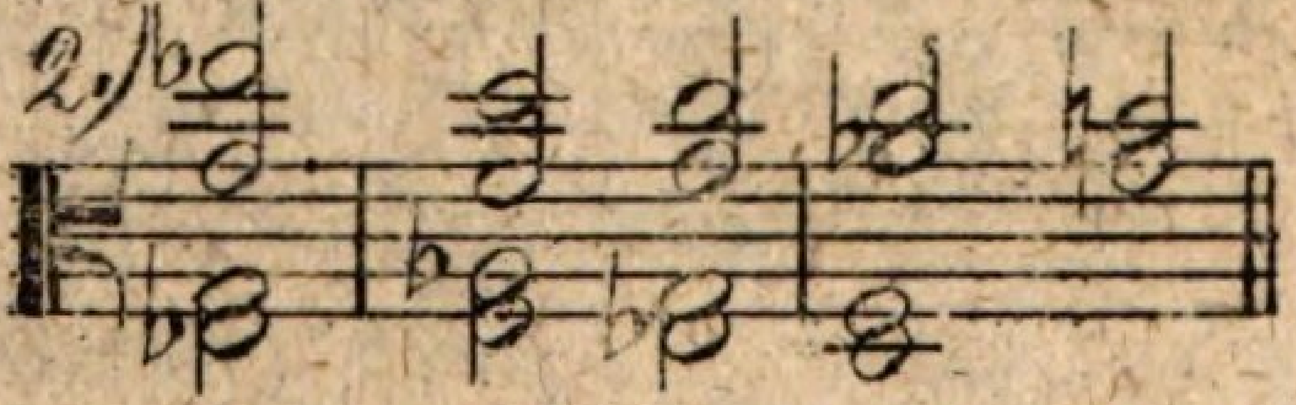
f.) Von der Folge: II♯I, oder: II°♯I.

§. 413.

Diese Harmonieenfolge, welche bei verwechselter Lage beider Akkorde ganz angenehm klingt, z. B.



C: I II // I II7 V7



c: I II° // I II°7 V7

klingt in der That meistens etwas wunderlich, wenn beide Akkorde unverwechselt erscheinen, wie die Seite 108 N. 9 u. folg. angeführten Beispiele zeigen.

Mehre Beispiele dieser Folge findet man S. 11 N. 9; S. 26; S. 33; S. 37; S. 38 N. 2; S. 42 N. 1, 2; S. 59; S. 76 N. 4 u. 5; S. 106; S. 107; S. 108; S. 109; S. 115; S. 123; u. a. m.

§. 414.

Uebrigens ist auch von dieser Harmonieenfolge ein besonders häufig vorkommender Fall bemerkenswerth; nämlich der, wo die Harmonie I oder 1 in Quartsextenlage erscheint,



welche Quartsextenlage des tonischen Akkordes, wie wir wissen, (§. 404) dann gewöhnlich die Dominantenharmonie nach sich zieht, oder mit andern Worten: wo nach I oder 1 in zweiter Verwechslung dann gewöhnlich V oder V_7 zu folgen pflegt, und woraus sich dann die so gewöhnliche und jedem sehr bekannte Phrase bildet:



Vergl: §. 421.

Von dieser Art sind auch die mehresten der am Ende des vorigen §. angeführten Beispiele, namentlich die: S. 26; S. 33; S. 38 N. 2; S. 42 N. 1, 2; S. 59; S. 76.

3.) Von den Harmonieenschritten, wo, nach der Dreiklangsharmonie der *Dritten* Stufe, eine der übrigen Dreiklangsharmonieen derselben Tonart folgt.

§. 415.

Harmonieenfolgen dieser Art sind in weicher Tonart gar nicht denkbar, da auf der dritten Stufe der weichen Tonart gar keine Harmonie ihren Siz hat. (§. 245.)

In der harten Tonart aber sind folgende Folgen denkbar:

iii⫽IV, iii⫽V, iii⫽vi, iii⫽vii°, iii⫽I, iii⫽ii.

allein auch diese kommen selten genug vor, wie überhaupt alle Harmonieenfolgen, worin die an sich selbst seltene Harmonie der dritten Stufe mitfigurirt, (vergl. §. 243 N. 3; §. 400; §. 408.) und haben alle etwas fremdklingendes an sich, wie folgende Beispiele zeigen:





(Sieh auch S. 107 N. 6 u. folg.; S. 113 N. 19; u. s. w.)

4.) Von den Harmonieenschritten, wo, nach der Dreiklangsharmonie der *Vierten* Stufe einer Tonart, eine der übrigen Dreiklangsharmonieen derselben Tonart folgt.

§. 416.

Die möglichen Harmonieenfolgen dieser Gattung sind:

In Dur:

IV⫽V, IV⫽vi, IV⫽vii°, IV⫽I, IV⫽ii, IV⫽iii.

In Moll:

iv⫽V, iv⫽VI, iv⫽vii°, iv⫽i, iv⫽ii°, —.

a.) Von der Folge: IV, V, oder: IV, V.

(d. h. wo nach der grossen Dreiklangsharmonie der vierten Durstufe, oder nach der kleinen Dreiklangsharmonie der vierten Mollstufe, die harte Dreiklangsharmonie der Dominante oder fünften Stufe folgt.)

§. 417.

Diese Folge kommt in jedem Tonstüke sehr häufig vor, z. B.



b.) Von der Folge: IV, VI, oder: IV, VI.

§. 418.

Diese Art von Harmonieenfolge klingt, in welcher Gestalt oder Lage man sie auch anzubringen versuchen mag, immer fremd und wunderlich, und kommt auch nur sehr selten vor:



Vergl: S: 11. No 3.

Zwar in folgenden und ähnlichen Lagen klingen diese Akkorde ganz nicht mehr befremdend:



allein hier liegt der Grund grade darin, dass in diesen Gestalten das Gehör diese Akkordenfolgen <u>nicht</u> als IV⫽vi oder iv⫽VI, sondern als etwas ganz anderes vernimmt, nämlich den dritten Akkord entweder als neues I von a-moll (S. 40.) oder auch als blosen durchgehenden oder Scheinakkord.

c.) Von der Folge: IV⫽vii°, oder: iv⫽vii°.

§. 419.

Diese ist wieder zweideutig, wie alle Folgen, worin vii° vorkommt. Ein Beispiel Sieh S. 94.)

d.) Von der Folge: IV⫽I, oder: iv⫽i.

§. 420.

Beispiele dieser Folge sind sehr häufig:



Man erinnert sich wol, dass manche Musikstüke mit einer solchen Akkordenfolge schliessen, besonders Kirchenstüke: und es liegt in solcher Endung eines Stükes etwas Feierliches und Würdevolles. Gelehrte nennen eine solche Endung einen g r i e c h i s c h e n und zwar p l a g a l i s c h e n T o n s c h l u s s. (§. 308 folgg.)

§. 421.

Aber auch noch in einer andern Gestalt und Beziehung kommt die Folge IV ⸗ I oder iv ⸗ i häufig vor, nämlich so, dass die Harmonie I oder i in zweiter Verwechslung, in Sextquartenlage, auftrit:



nach welcher Akkordenfolge dann, (ebenso wie im ähnlichen Falle nach der Folge ii ⸗ I oder ii° ⸗ i, §. 414) die Dominantenharmonie zu folgen, und auf diese Art folgende allbekannte Phrase zu entstehen pflegt:

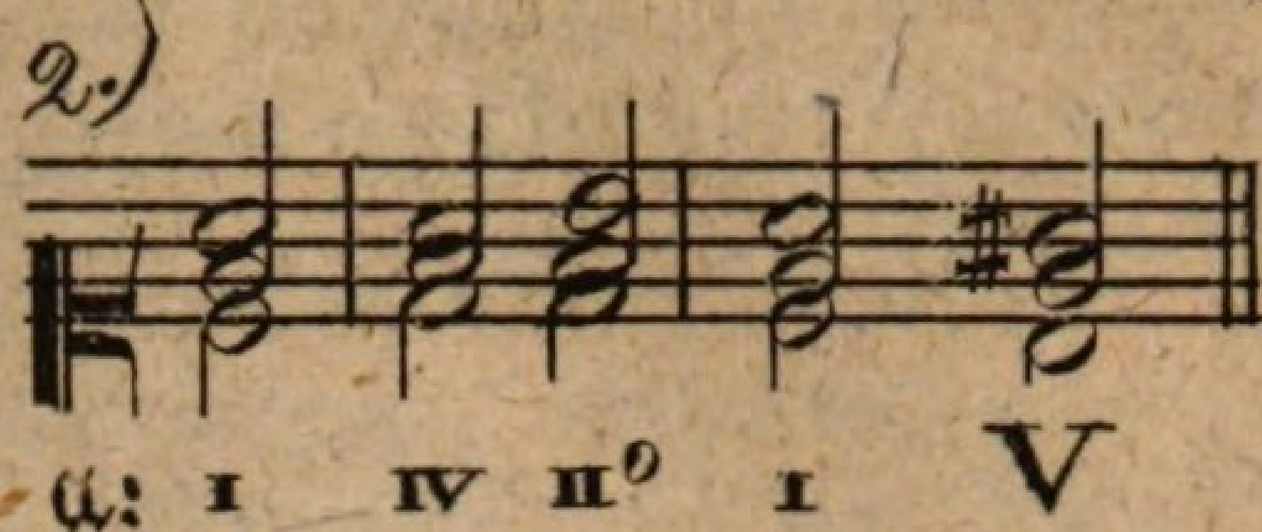


e.) Von der Folge: IV♯II, oder: IV♯II°.

§. 422.

Beispiele derartiger Akkordenfolgen sind:





Mehre Beispiele stehen oben S. 11 N. 8; S. 12 N. 10 und 11; §. 412 N. 1 u. 2.

f.) Von der Folge: IV♯III.

§. 423.

Hier ein Beispiel:



mehre Beispiele stehen schon oben Seite 107 u. folg. S. 113 N. 19, u. s. w.

In Moll giebt es, aus bekannten Gründen, (§. 245) keine Harmonieenfolge, welche der obigen entspräche: und folglich muss man, um Säzze der obigen Art in Moll nachzubilden, wieder vorübergehende Ausweichungen zu Hilfe nehmen, z. B.



5.) Von den Harmonieenschritten, wo, nach der Dreiklangsharmonie der *Fünften* Stufe, eine der übrigen derselben Tonart angehörigen Dreiklangsharmonieen folgt.

§. 424.

Die denkbaren Harmonieenfolgen dieser Art sind:

In Dur:

V♯vi, V♯vii°, V♯I, V♯ii, V♯iii, V♯IV.

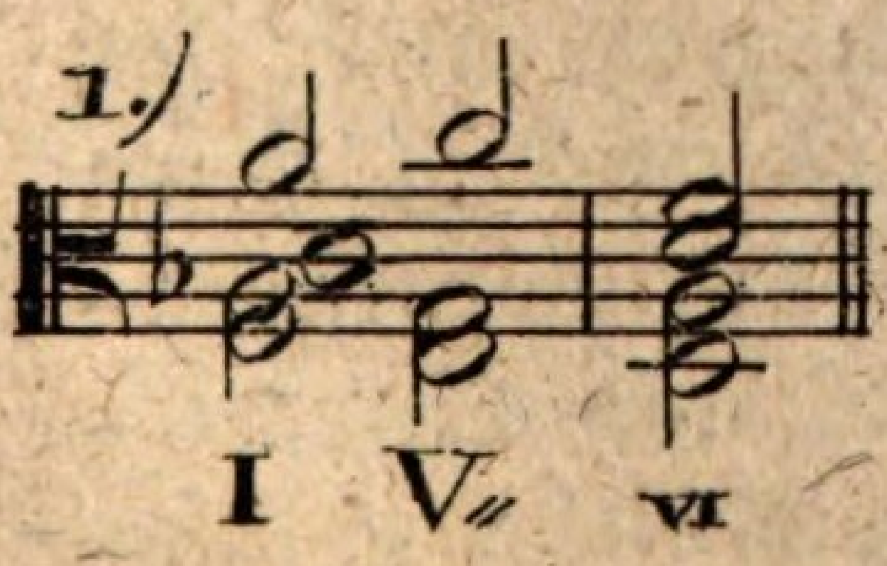
In Moll:

V•VI, V♯vii°, V♯i, V♯ii°, —, V•iv.

a.) Von der Folge: V♯vi, oder: V♯VI.

§. 425.

Beispiele:







Diese Folge hat Aehnlichkeit mit der welche wir weiter unten unter dem Namen eigentliche Trugkadenz werden kennen lernen.

Mehre Beispiele findet man unter andern S. 12 N. 14; S. 41 N. 10; S. 77; u. s. w.

b.) Von der Folge: V ⸗ vii°.

§. 426.

Diese ist so Mehrdeutig und unbestimmt als nur irgend eine worin die Harmonie vii° vorkommt.



Denn das Gehör, welches sich jede Harmonieenfolge gern auf die einfachste Art erklärt (§. 334) wird, nachdem es einmal den harten *G*-Dreiklang als Harmonie der fünften Stufe gehört hat, natürlicher Weise den folgenden Akkord [h d f] lieber für die Hauptseptimenharmonie G_7 auf eben dieser Stufe aufnehmen, als für die verminderte Dreiklangsharmonie auf der Siebenten; aus mehrfachem Grund: denn Erstens ist schon an sich die Hauptseptimenharmonie, als eine der wesentlichsten Harmonieen der Tonart (§. 207) dem Gehör geläufiger als die Nebenharmonie der siebenten Stufe; Zweitens ist die vorhergegangene *G*-Harmonie der G_7-Harmonie auch schon darum näher, weil beide auf einer und ebenderselben Stufe residiren, der Grundton von *G* auch Grundton von G_7, die Terz von *G*

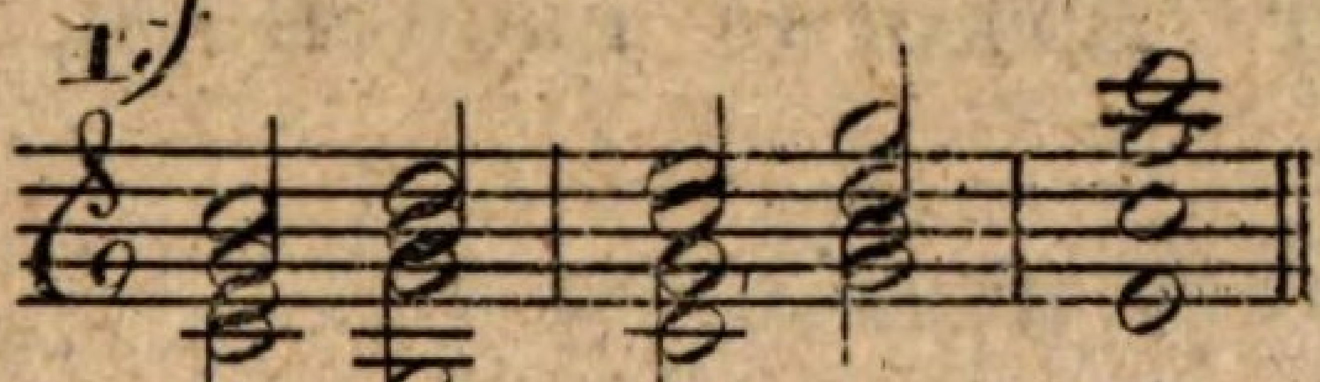
auch Terz von $\mathcal{G}_7$ ist, u. s. w., weshalb diese zwei Harmonieen denn auch gewissermasen als nur eine und dieselbe angesehen werden (§. 208.) Nach all diesem ist es wol sehr begreiflich, dass nicht leicht jemals eine Harmonieenfolge dem Gehör wirklich als V⁄vii° erscheinen wird.

c.) Von der Folge: V⁄I, oder: V⁄i.

§. 427.

Diese ist eben so häufig und gewöhnlich wie die I⁄V oder i⁄V, wovon sie gewissermasen nur das Umgekehrte oder Rükwärtsgekehrte ist.

1.)



𝔈: I V⁄ I, V⁄ I.

2.)



𝔞: V⁄ i, V⁄ i.

d.) Von der Folge: V⁄ii, oder: V⁄ii°.

§. 428.

Diese Folge wird nicht leicht anders vorkommen, als etwa so:



𝔈: I V⁄ ii



𝔞: i V⁄ ii°

e.) Von der Folge: V ⸗ iii.

§. 429.

Sie ist nur in Dur möglich, übrigens nicht alltäglich:



vergl. S. 11 N. 8.

In weicher Tonart lässt sich diese Art von Akkordenfolgen nur durch Hilfe eingeschobener leiterfremder Akkorde nachbilden, z. B.



oder



f.) Von der Folge: V ⸗ IV, oder: V ⸗ iv.

§. 430.

Diese Folge ist gewissermasen das Rükwärtsgekehrte der oben berührten Folge: IV ⸗ V

oder IV ♯ V; kommt übrigens nicht ganz so häufig vor wie jene:

1.)


2.)


Mehre Beispiele, worin diese Harmonieenfolge vorkommt, finden sich S. 11 N. 9, S. 113 N. 19, u. s. w.

6.) Von den Harmonieenschritten, wo, nach der Dreiklangsharmonie der *Sechsten* Stufe, eine der übrigen Dreiklangsharmonieen derselben Tonart folgt.

§. 431.

Die möglichen Kombinationen dieser Art sind folgende:

In Dur:

VI ♯ VII°, VI ♯ I, VI ♯ II, VI ♯ III, VI ♯ IV, VI ♯ V.

In Moll:

VI ♯ VII°, VI ♯ I, VI ♯ II°, — , VI ♯ IV, VI ♯ V.

a.) Von der Folge: VI ♯ VII°, oder: VI ♯ VII°.

§. 432.

Auch die Folge: VI ♯ VII° wird nicht leicht anders, als in Sequenzen vorkommen; z. B. in Dur:

1.)


Noch seltner, und so weit ich es versucht habe, niemals mit guter Wirkung ist in Moll die Folge VI♯vii° anzubringen.

b.) Von der Folge: vi♯I, oder: VI♯I.

§. 433.

Beispiele:



c.) Von der Folge: vi♯ii, oder: VI♯ii°.

§. 434.

Beispiele:



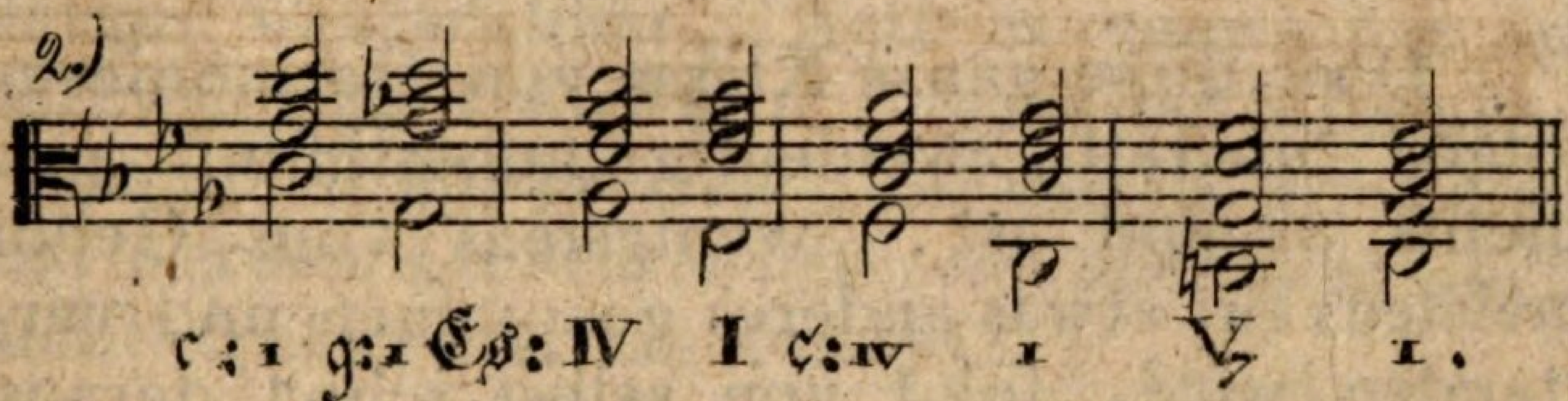
d.) Von der Folge: vi♯iii.

§. 435.

Sie kommt nicht leicht anders vor, als in harmonischen Reihen, z. B.

1.)


Wollte man eine solche Akkordenfolge in Moll nachbilden, so müsste es auch wieder mittels vorübergehender Ausweichungen geschehen: z. B.

2.)


e.) Von der Folge; VI, IV, oder: VI, IV.

§. 436.

Beispiele:

1.)


2.)


f.) Von der Folge: VI, V, oder: VI, V.

§. 437.

1.)


2.)


7.) Von den Harmonieenschritten, wo, nach der Dreiklangsharmonie der *Siebenten* Stufe, eine der übrigen Dreiklangsharmonieen derselben Tonart folgt.

§. 438.

Die möglichen Fälle dieser Art sind:

In Dur:

vii°⸗I, vii°⸗ii, vii°⸗iii, vii°⸗IV, vii°⸗V, vii°⸗vi.

In Moll:

vii°⸗i, vii°⸗ii°, —, vii°⸗iv, vii°⸗V, vii°⸗VI.

Dass diese ganze Klasse von Harmonieenfolgen überall zweideutig unbestimmt und nichts sagend ist, wenigstens vom Gehör meistens für etwas anderes genommen und verstanden wird, folgt von selbst schon daraus, dass sie alle von der Harmonie vii° ausgehen. Doch können sie in manchen Fällen auch bestimmtere Bedeutung gewinnen, z. B. in harmonischen Reihenfolgen. (§. 387.)

B.) *Von den Harmonieenschritten, wo nach einer Dreiklangsharmonie eine leitereigene Septimenharmonie folgt.*

§. 439.

Die möglichen Fälle dieser Klasse sind:

In Dur:

I⸗I_7, I⸗ii_7, I⸗iii_7, I⸗IV_7, I⸗V_7, I⸗vi_7, I⸗vii°_7, u. s. w.

ii⸗ii_7, ii⸗iii_7, ii⸗IV_7, ii⸗V_7, ii⸗vi_7, ii⸗vii°_7, ii⸗I_7;

iii⸗iii_7, iii⸗IV_7, u. s. w.

In Moll:

—, $\text{i} ⫽ \text{ii}^{o}_{7}$, $\text{i} ⫽ \text{iv}_{7}$, —, $\text{i} ⫽ \text{V}_{7}$;

$\text{i} ⫽ \text{VI}_{7}$, —;

$\text{ii}^{o} ⫽ \text{ii}^{o}_{7}$, —, $\text{ii}^{o} ⫽ \text{iv}_{7}$, $\text{ii}^{o} ⫽ \text{V}_{7}$, u. s. w.

§. 440.

Diese sämtlichen Harmonieenfolgen sind zwar unter sich von der verschiedenartigsten Wirkung; indessen ist keine derselben an sich fehlerhaft zu nennen. Manche derselben wie z. B. $\text{IV} ⫽ \text{I}_{7}$, $\text{vii}^{o} ⫽ \text{vi}_{7}$, u. a. m. sind jedoch darum unbrauchbar, weil es unmöglich ist dabei gewissen a n d e r n Regeln der Stimmenführung zu entsprechen, die wir in der Folge erst werden kennen lernen, die aber hier noch nicht erklärt werden können.

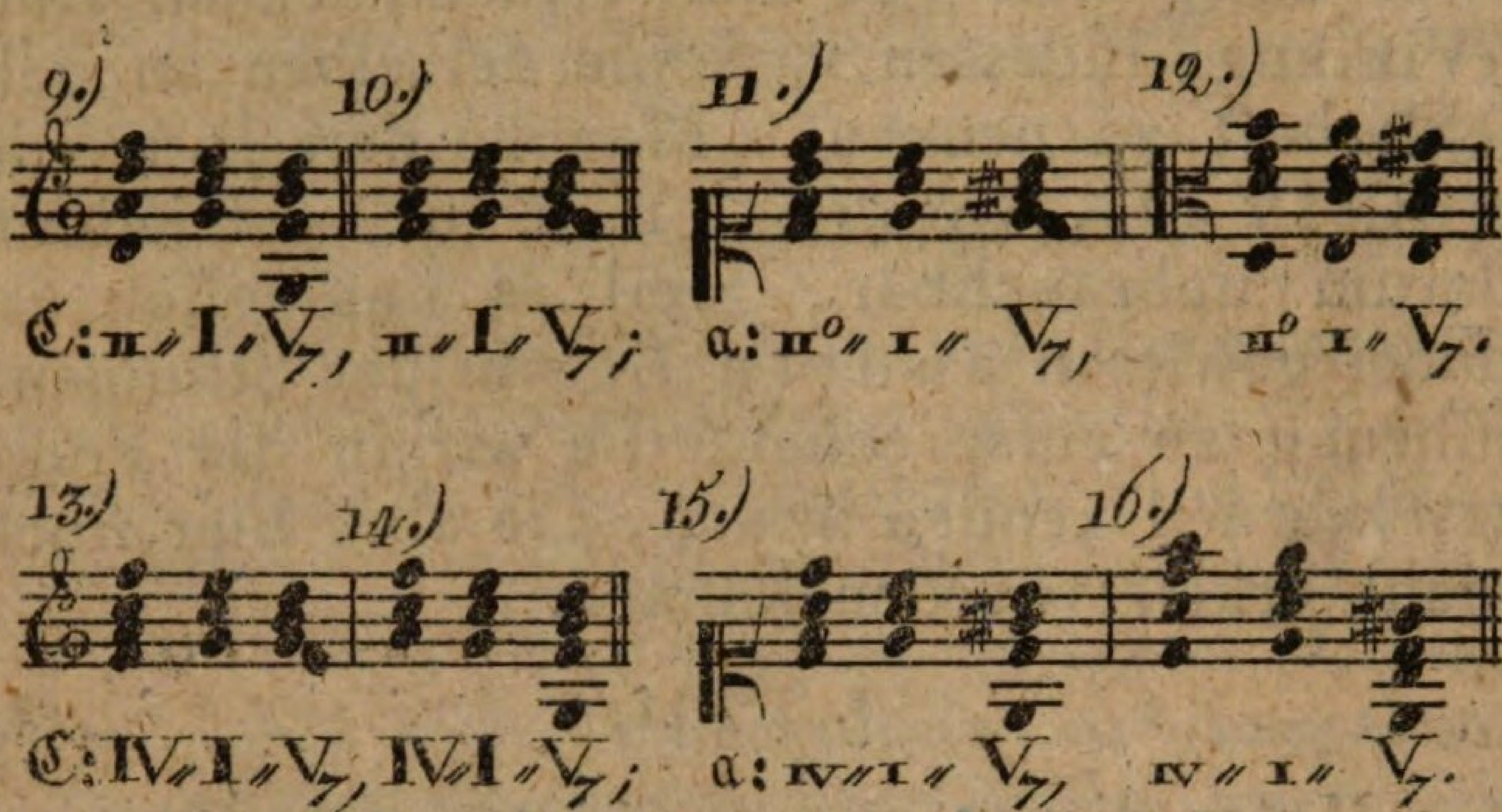
§. 441.

Unter dieser ganzen Klasse von Harmonieenfolgen verdient übrigens vor allen Eine besonders ausgezeichnet zu werden, nämlich die: $\text{I} ⫽ \text{V}_{7}$, wenn sie unter ähnlichen Verhältnissen auftrit, wie die, welche wir oben von der Harmonieenfolge $\text{I} ⫽ \text{V}$, oder $\text{i} ⫽ \text{V}$ ausgezeichnet haben (§. 404) z. B.





Es ist davon fast dasselbe zu sagen, was wir am angeführten Orte von der Folge I ⸗ V oder i ⸗ V gesagt haben. Auch geht dieser Harmonieenfolge, so wie der dort angeführten, häufig die Folge ii ⸗ I, ii° ⸗ i, oder IV ⸗ I, iv ⸗ i vorher (§. 414 und § 421), wodurch dann folgende eben so bekannte Phrasen entstehen:



Anmerkung.

Vielleicht wird man finden, dass ich über die von §. 397 bis hierher besprochenen Harmonieenfolgen nur gar weniges sage. Es ist wahr: allein die Rechtfertigung dieser Kürze ist schon oben §. 391 gegeben, und immer habe ich, indem ich das am Ende des § 396 Versprochene gegeben, dadurch wenigstens mehr geleistet, als meine Vorgänger, welche die ganze Lehre so gut wie gar übergehen. (Vergl. die Anm. nach §. 302)

So hat man mir auch den Einwurf gemacht, ich hätte im ersten Band § §. 161 u. folg. über die Lehre von Auslassungen zu weniges

gesagt. Aber das Wenige, was ich am angef. Ort sagte, besteht in mehreren allgemeinen Grundsäzzen und allgemeinen Bemerkungen, und ist darum schon mehr, als alle andere mir bekannte Bücher darüber enthalten, da ich in keinem einzigen auch nur einen einzigen allgemeinen Grundsaz, nicht eine einzige allgemeine Bemerkung über Auslassung, gefunden habe. Und da man weder die Richtigkeit der von mir aufgestellten allgemeinen Grundsäzze widersprochen, noch mir einen weiteren namhaft gemacht hat, welcher den von mir aufgestellten noch weiter beizufügen wäre, (wie sehr ich auch beides mit Dank erkannt haben würde,) so folgt hieraus, dass die von mir aufgestellten allgemeinen Grundsäzze wahr und vollständig sind, und ebendaraus folgt weiter, dass die einzelnen Präzepte, welche dieser oder jener Generalbasslehrer bei Durchgehung der einzelnen Akkorde aufgestellt, (indem er bei jedem einzelnen Akkorde vorschreibt, welches Intervall davon in zweistimmigen, welches im drei- oder mehrstimmigen Sazze ausgelassen werden solle oder nicht) nur in so fern wahr sind, als sie mit jenen allgemeinen Grundsäzzen übereinstimmen, welche aufzustellen und daraus die einzelnen Präzepte abzuleiten, er sich gar nicht einfallen lässt; dass also jene einzelnen Präzepte nicht nur sehr zur Ungebühr ausgedehnt und zerstükkelt sind, sondern auch nicht anders als unvollständig und ungründlich heisen können, weil sie nirgend aus allgemeinen Grundsäzzen abgeleitet sind. Auch wäre es leicht

durch Beispiele zu zeigen, wie oft sie höchst unwahr oder halbwahr sind, wenn ich nicht die Grenzen dieser Episode zu überschreiten scheuete.

In wiefern übrigens das Auslassen oder Nichtauslassen dieses oder jenes Intervalls in diesem oder jenem Falle dem guten Stimmenfluss zu Liebe räthlich ist, davon wird in der Lehre von der Stimmenführung die Rede sein.

C.) *Von den Harmonieenschritten, wo nach einer Septimenharmonie eine leitereigene Dreiklangsharmonie folgt.*

§. 442.

Jede Harmonieenfolge dieser dritten Art, jeden Harmonieenschritt, wo nach einer Septimenharmonie eine leitereigene Dreiklangsharmonie folgt, nennen wir eine Kadenz.

Wir unterscheiden zwei Hauptgattungen solcher Harmonieenfolgen; je nachdem nämlich:

1.) nach der Septimenharmonie der fünften Stufe, oder Hauptseptimenharmonie, ein Dreiklang folgt, oder

2.) nach einer Nebenseptimenharmonie.

Die Erstere, d. h. diejenige Harmonieenfolge, wo ein Dreiklang nach der Hauptseptimenharmonie folgt, nennen wir: eigentliche Kadenz: — Diejenige aber, wo ein Dreiklang nach einer Nebenseptimenharmonie folgt, wollen wir: uneigentliche oder nachgebildete Kadenz nennen. Im

folgenden Beispiel enthält der erste Takt eine eigentliche Kadenz, alle übrigen aber uneigentliche oder nachgebildete.



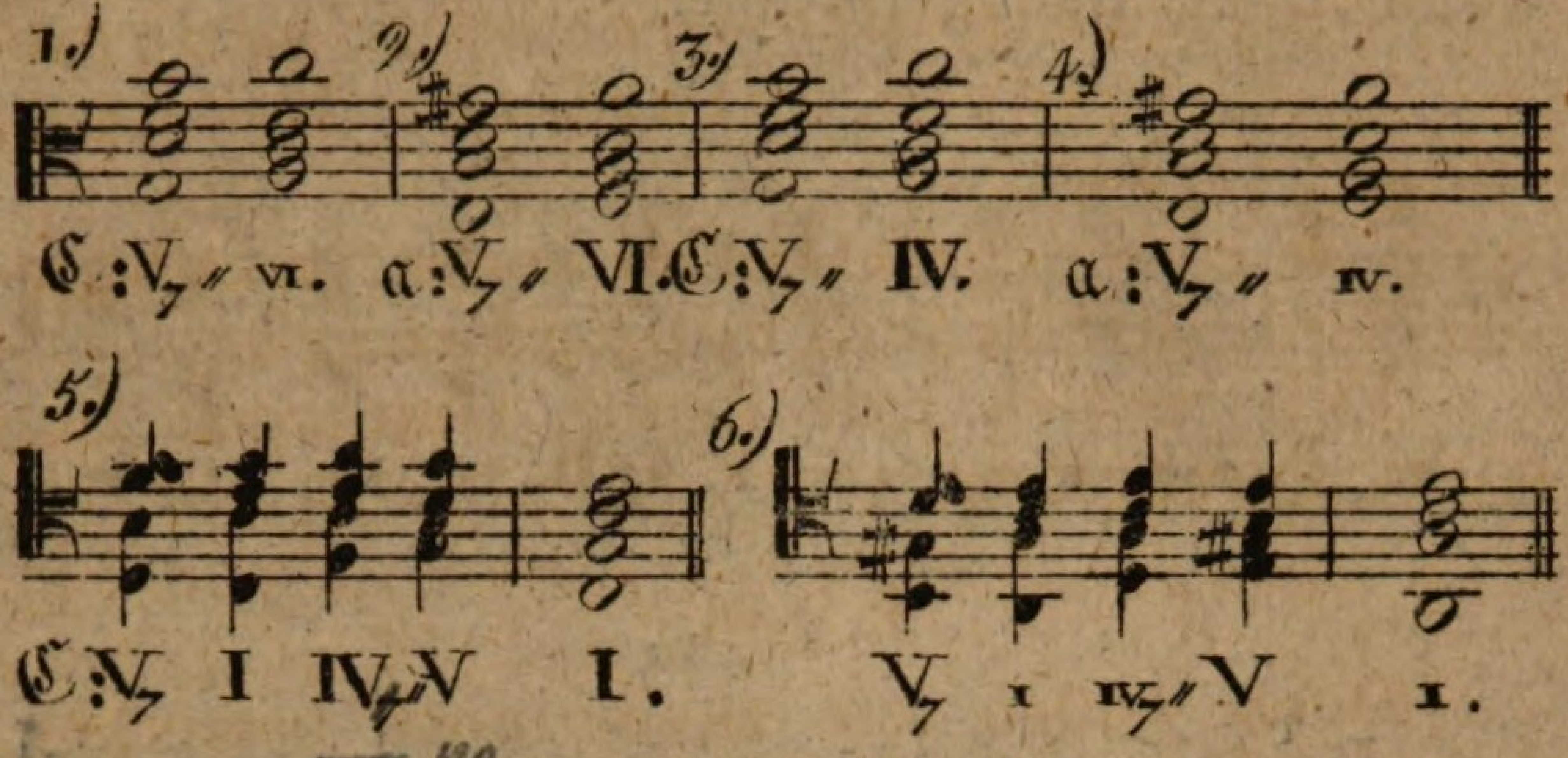
§. 443.

Beide Gattungen, d. h. sowol die eigentlichen als die uneigentlichen Kadenzen, haben die Eigenschaft miteinander gemein, dass nach jeder sowol Haupt- als Nebenseptimenharmonie am natürlichsten der Dreiklang folgt, welcher seinen Siz um einen Quartenschritt höher oder um einen Unterquintenschritt tiefer (§. 323) als die Septimenharmonie hat; mit andern Worten: nach jeder Septimenharmonie erwartet das Gehör am natürlichsten einen Quartenschritt in die Dreiklangsharmonie des Tones, welcher um eine Quarte höher ist als der Grundton der Septimenharmonie. Von dieser Art sind alle in dem obigen Beispiele vorkommende Kadenzen.

Weil nun diese Art von Kadenzen der Erwartung des Gehörs am meisten entspricht, und also die natürlichste ist, so wollen wir sie: natürliche Kadenzen nennen. Der erste Takt des obigen Beispiels enthält also eine eigentliche natürliche Kadenz; alle folgende Takte aber uneigentliche natürliche Kadenzen.

Wenn aber nach einer Haupt- oder Nebenseptimenharmonie eine andere leitereigene

Dreiklangsharmonie folgt als die um eine Quarte höhere, z. B.



so ist eine solche Harmonieenfolge zwar, (nach der Begriffsbestimmung die wir §. 442 von Kadenz gegeben) immer eine Kadenz, allein nicht die, welche das Gehör als die natürlichste erwartet hatte, sondern eine weniger natürliche.

Da also durch diese Arten von Harmonieenfolgen das Gehör seine Erwartung betrogen sieht, so legen wir dieser ganzen Gattung den Namen: Trugkadenzen bei.

In dem obigen Beispiele sind also Ziff. 1, 2, 3, und 4 eigentliche Trugkadenzen, die Ziff. 5 aber eine uneigentliche oder nachgebildete Trugkadenz.

§. 444.

Nach diesen Unterscheidungen giebt es also im Ganzen viererlei Kadenzen, nämlich:

1.) Eigentliche Kadenzen, und zwar entweder

a.) eigentliche natürliche Kadenzen, oder

b.) eigentliche Trugkadenzen; — dann

2.) Uneigentliche oder nachgebildete, und zwar wieder entweder

a.) uneigentliche oder nachgebildete natürliche Kadenzen, oder

b.) uneigentliche oder nachgebildete Trugkadenzen.

Wir wollen jede dieser Gattungen nun näher durchgehen.

§. 445.

Doch wollen wir zuvor noch bemerken, dass der Name Kadenz bei anderen Schriftstellern nicht selten etwas ganz anderes bedeutet, als bei uns. Bei Einigen hat nämlich der Ausdruk Kadenz eine weit eingeschränktere Bedeutung, indem sie diesen Namen nur derjenigen Harmonieenfolge beilegen, welche wir eigentliche natürliche Kadenz nennen, (V^7 ⁄ I oder V^7 ⁄ i.) — Andere hingegen gebrauchen den Namen Kadenz in einem weit ausgedehnteren Sinne als wir, indem sie darunter jede Harmonieenfolge verstehen: namentlich ist dies der Fall bei den neuern französischen Schriftstellern, Momigny cours complèt d'harmonie — Berton Traité d'harmonie, u. s. w. — Wieder andere z. B. Koch in seinem Handbuch d. Komp. §. 102 u. 179, verstehen darunter das was wir unten unter dem Namen einer ganzen Schlussformel werden kennen lernen. Noch Andere verbinden mit dem Ausdruk Kadenz ungefähr eben den Begriff den wir damit verbinden, z. B. Rousseau Dict. d. mus. u. A. m.

Eben so wenig und noch weniger übereinstimmend sind die Autoren in Ansehung des Gebrauches der Ausdrükke: natürliche Ka-

denz — Trugkadenz — vermiedene Kadenzen, unterbrochene Kadenzen, u. s. w. worunter gewohnlich jeder etwas anderes versteht als die übrigen.

Um wenigstens in **unserer** Theorie Sprachverwirrung zu vermeiden, ist es sehr nothig, den Leser zu bitten, bei Lesung dieses Buches die in den vorhergehenden Paragraphen festgestellten Begriffe und Bedeutungen der fraglichen Ausdrükke recht festzuhalten.

Anmerkung.

Es ist überhaupt immer eine missliche Sache um den Gebrauch von Kunstwörtern welche schon Andere in einem anderen Sinne gebraucht haben, oder welche gar von verschiedenen Andern in vielfältig verschiedenen Sinne gebraucht worden sind, wie dies nicht allein bei den Ausdrükken **Kadenz, vermiedene Kadenz, Trugkadenz,** u. dgl., sondern fast mit allen musikalischen Kunstwörtern der Fall ist. Immer muss man dabei befürchten, dass jeder Leser, je nachdem er einem solchen Kunstworte bisher die eine oder die andere der verschiedenen üblichen Bedeutungen beizulegen gewohnt war, auch fortfahren werde, darunter immer das Gewohnte zu verstehen, und dass also leicht von drei oder vier Lesern jeder etwas anderes unter demselben Kunstworte versteht, und vielleicht Keiner das, was der Schriftsteller darunter verstanden wissen wollte.

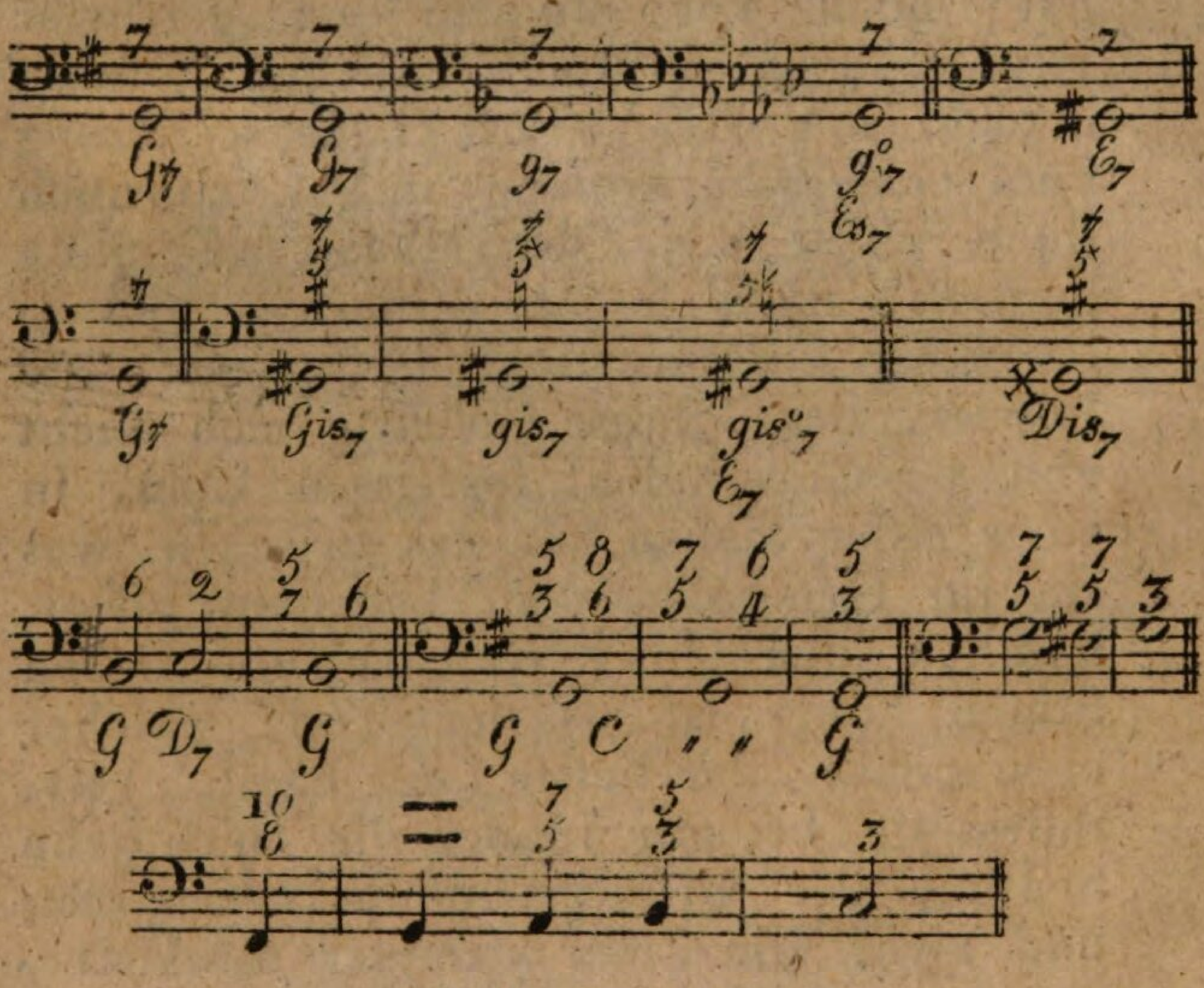
Aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, sollte man fast jedem theoretischen Schriftsteller

rathen, sich lieber gleich eine ganz neue eigene Terminologie, und zu seinen Begriffen gleich eben so viele neue Kunstausdrükke zu erschaffen.

Nur das Bestreben, so viel wie möglich alles Vorhandene, wenn es irgend brauchbar ist, auch beizubehalten, und auch den Anschein von Neuerungssucht möglichst zu vermeiden, hat mich bewogen, nur so wenige neue Kunstwörter einzuführen, wie ich gethan, (z. B. den Ausdruk: Hauptseptimenharmonie, u. dgl.) und jedes der schon bestehenden Kunstworte so viel möglich in dem Sinne zu gebrauchen, in welchem es bisher am gewöhnlichsten gabraucht zu werden pflegte.

Einen neuen Beweis, wie schwer die Leute sich von den Begriffen loszureissen vermögen, welche sie einmal mit einem Wort oder Zeichen zu verbinden gewohnt sind, hat noch vor kurzem ein gelehrter Herr gegeben, indem er mir den Einwurf macht: ich spräche mit Geringschäzzung vom Generalbasswesen, indess ich mich doch selbst der Generalbassbezeichnung bediene, nämlich der Ziffern 7 und 7. Ist dieser Einwurf nicht der sprechendste Beweis, dass dieser Gelehrte sich nicht von der Gewohnheit losreissen kann, in einer Ziffer Sieben nur das zu sehen, was sie im Generalbass zu bedeuten pflegt, nämlich den Ton, welcher um sieben Stufen höher ist als der Ton, welcher eben zufällig der tiefste (der Basston) ist; indess sie bei mir immer die eigentliche Septime der Grundharmonie bezeichnet, und zwar die Ziffer 7 immer die kleine,

die Ziffer $\not7$ aber immer die grosse Septime vom Grundton. Eine im Generalbass durch eine Ziffer Sieben angedeutete Note kann bald die grosse, bald die kleine, bald die verminderte Septime vom Basston sein, und ebenso die Ziffer $\not7$ bald eine grosse, bald eine kleine, bald eine verminderte Septime, und zwar beide bald eine wirkliche oder eigentliche Septime der Septimenharmonie der ersten Stufe, oder der zweiten, der dritten, vierten, fünften, sechsten, oder siebenten Stufe, der harten oder der weichen Tonart — bald auch keine eigentliche Septime, sondern entweder eine None, oder auch eine andere harmoniefremde blose Durchgangs- oder Vorhaltsnote, oder, wenn der Basston selber durchgehend ist, vollends gar jedes Intervall irgend einer Harmonie —



und ebenso kann hinwiederum jedes Intervall irgend einer Harmonie in den Fall kommen, nun grade sieben Stufen höher zu liegen als die bezifferte Note. Die Generalbassbezifferung bezeichnet also häufig Gleichartiges durch verschiedene Zeichen, und eben so oft durch einerlei Zeichen ganz Verschiedenartiges, und kurz, überall nur das Zufällige, die Entfernung der Lage über dem zufälligen Basston, indess bei mir die Ziffern überall die Wesenheit der Grundharmonie andeuten, z. B. die Bezeichnung $\mathcal{G}_7$ allemal bestimmt die Hauptseptimenharmonie; $\mathfrak{C}$: V_7 allemal die Hauptseptimenharmonie $\mathcal{G}_7$ auf der Dominante von $\mathfrak{C}$-dur, $\mathfrak{B}$: IV_7 allemal die grosse Septimenharmonie *Es*$_7$ auf der vierten Stufe von $\mathfrak{B}$-dur, u. s. w. Mit der Generalbassbezifferung haben also meine Ziffern wol keine Aehnlichkeit, es wäre denn etwa die, dass es eben auch — Ziffern sind. — Ob übrigens die Generalbassbezifferung oder meine Bezeichnung grössern Werth hat, davon soll hier keine Rede sein, schon eben darum nicht, weil beide etwas so sehr von einander Verschiedenes, und also im Grunde gar nicht mit einander vergleichbar sind. — Nicht will ich in die Frage eingehen, wie man wol dazu gekommen sein mag, in eine Abbreviatur- und Chifferschrift wie die Generalbassbezifferung ist, so viele Wichtigkeit zu legen, — will nicht fragen, wie man vollends auf den Gedanken gerathen mogte, selbst die ganze Theorie der Harmonie sich um die Frage drehen zu lassen: wie man dieses oder jenes Intervall, z. B. den

siebenten Ton vom Basston an, oder wie man im Terzquartenakkord die Terz, die Quarte und die Sexte, im Quintsextenakkord die Terz, die Quinte und die Sexte, u. s. w. zu behandeln habe: (grade als ob einer, der eine Theorie der Rechenkunst zu schreiben hätte, diese darin wollte bestehen lassen, dass er seinen Schülern erst vortrüge, was mit denjenigen Zahlen zu beobachten sei, worin die Ziffer 1 vorkommt, u. s. weiter.) Ob und in wiefern ein solches Verfahren zwekmäsig oder nicht, verständig oder unverständig sei, dies alles mag hier noch unerörtert bleiben: ich wollte hier nur beiläufig zeigen, ob es gegründet ist, dass ich selber mich der Generalbassbezeichnung bediene-! — Dass ich übrigens die auch bei der Generalbassbezifferung gebräuchlichen Ziffern 7 und 7̸ als Zeichen wählte, geschah darum, weil mir theils die Ziffer Sieben an sich selber karakteristisch schien, um Septimenharmonien zu bezeichnen, theils auch darum, weil diese Zifferzeichen in jeder Buchdrukkerei zu finden sind. — Und doch hätte ich vielleicht besser gethan, zur Bezeichnung meiner Grundharmonieen ganz neue noch nicht von Anderen in anderem Sinne gebrauchte Zeichen zu erschaffen: wenigstens hätte ich dann den obigen gelehrten Einwurf nicht zu erwarten gehabt.

Vielleicht wird es mir mit den verschiedenen Begriffen und Benennungen der verschiedenen Arten von Kadenzen ebenso ergehen; doch freilich nur bei denen, welche die festen Begriffsbestimmungen übersehen,

welche ich jedesmal da aufzustellen bedacht bin, wo ich ein neues oder schon altes Kunstwort zu gebrauchen anfange.

1.) Eigentliche Kadenzen.

§. 446.

Eigentliche Kadenz ist, wie wir so eben gesagt, jedes Folgen einer leitereigenen Dreiklangsharmonie nach einer Septimenharmonie. Sie zerfällt in zwei Gattungen, nämlich in *eigentliche natürliche*, und *eigentliche Trugkadenzen*.

a.) *Eigentliche natürliche Kadenz.*

§ 447.

Eigentliche natürliche Kadenz ist der Harmonieenschritt, wo nach der Septimenharmonie der fünften Stufe (nach der Dominanten- oder Hauptseptimenharmonie,) die tonische Dreiklangsharmonie (also in Dur der grosse, in Moll der kleine Dreiklang auf der ersten Stufe) folgt: oder kürzer: es ist die Harmonieenfolge $V_7 \sharp I$, oder $V_7 \sharp 1$.

§. 448.

Diese Harmonieenfolge hat für das Gehör etwas besonders Entscheidendes oder Befriedigendes (wovon der Grund vielleicht darin liegt, dass sie aus zwei wesentlichsten (§. 207) Harmonieen der Tonart besteht, deren Erstere überdies die am allerwenigsten mehrdeutige, (§. 266) die Leztere aber die tonische selber ist.)

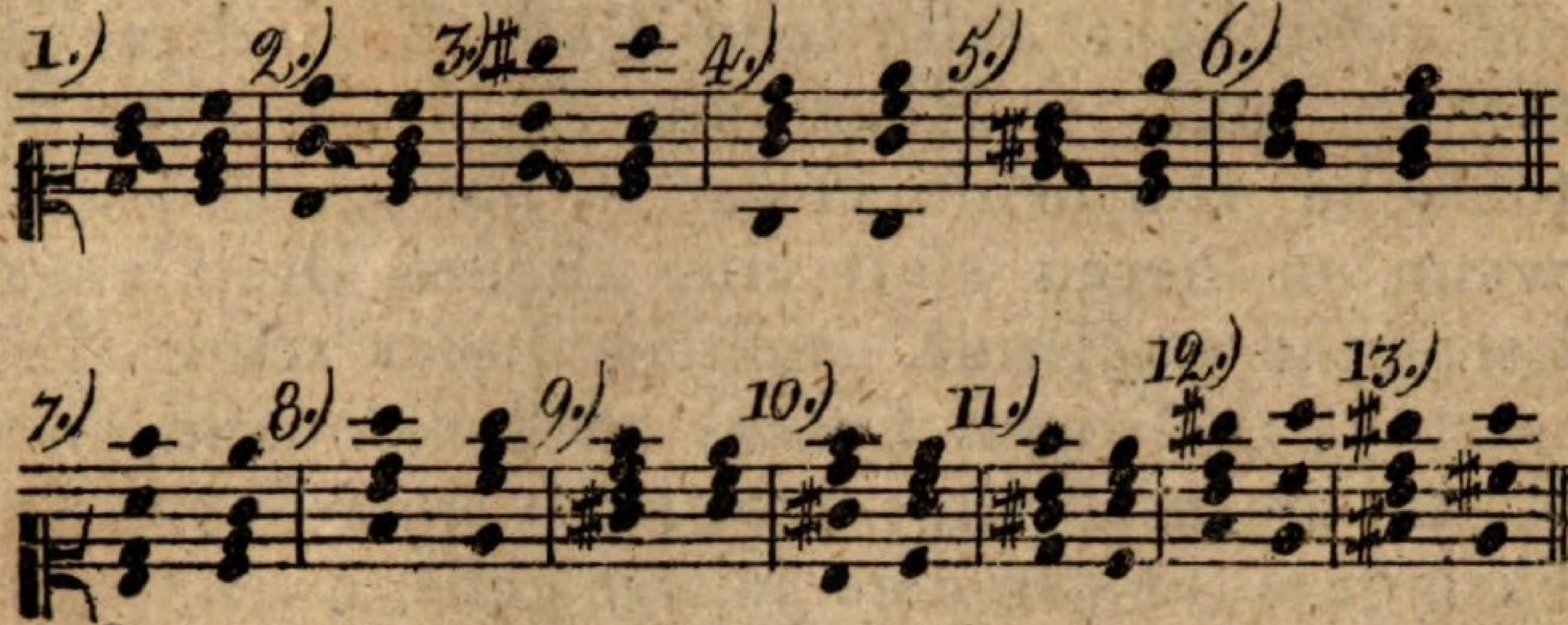
§. 449.

Am meisten befriedigend und entscheidend ist die eigentliche natürliche Kadenz alsdann, wenn die beiden Harmonieen aus denen sie besteht, in unverwechselter Lage erscheinen, vorzüglich dann, wenn im zweiten Akkord auch zugleich die tonische Note zu oberst liegt, wie in Ziff. 1, 2, 3, 4; weniger dann, wenn dies nicht der Fall ist, wie in Ziff. 5, 6, 7, 8.



§. 450.

Noch mehr von ihrem Nachdruk, von ihrem entscheidenden Karakter, verlieren diese Kadenzen dadurch, wenn die Harmonieen, woraus sie bestehen, oder auch nur eine derselben, in einer Umstaltung erscheint, z. B. in verwechselter Lage, wie bei Ziff. 1 — 6, oder wenn der Hauptseptimenharmonie eine None beigefügt wird: Ziff. 7 — 13. Ja, das Beispiel Ziff. 12 beweiset sogar, dass eine Kadenz, worin die Hauptseptimenharmonie mit beigefügter kleiner None in vierter Verwechslung (I. B.d S. 174) erscheint, fast übelklingend zu nennen ist. Noch übler wär eine solche Kadenz in Dur, wie Ziff. 13 aus dem schon aus §. 168 bekannten Grunde.



Man kann die Kadenzen der im § 449 erwähnten kräftigeren und vollkommeneren Art vollkommene, die minder kräftigen aber: unvollkommene Kadenzen nennen.

§. 451.

Wir haben übrigens schon oben (§ 441) die Bemerkung gemacht, dass der eigentlichen natürlichen Kadenz häufig der tonische Dreiklang in zweiter Verwechslung vorhergeht, und dass diese Angewöhnung eine solche Folge von Harmonieen zu hören, in der Lehre von der Modulation folgereich ist.

b.) *Eigentliche Trugkadenz.*

§. 452.

Die bisher erwähnte Art von eigentlichen Kadenzen, nämlich: V_7, I, oder V_7, i, ist die natürlichste von allen; sie entspricht am meisten der Erwartung welche jede Hauptseptimenharmonie erwekt. Man kann aber nach einer Hauptseptimenharmonie auch wol eine andere leitereigene Dreiklangsharmonie folgen lassen. Da jedoch eine solche Harmonieenfolge immer weniger natürlich ist, als

die eigentliche natürliche Kadenz, indem das Gehor nach der Harmonie V_7 immer eher die tonische Harmenie erwartet hätte, und also, wenn an deren statt eine andere Dreiklangsharmonie erscheint, sich in dieser seiner Erwartung betrogen findet: so heisen alle diese Harmonieenschritte, wo, nach einer Septimenharmonie, zwar eine leitereigene Dreiklangsharmonie, aber nicht die tonische selber, folgt: eigentliche Trugkadenzen. (Man nennt sie auch oft Trugschlüsse, auch wol unterbrochne Kadenzen. Wir meiden aber diese leztere Benennung, als darum zweideutig, weil andere Tonlehrer eben diesen Namen wieder einer ganz anderen Art von Harmonieenfolgen beilegen, welche wir unter dem Namen vermiedene Kadenzen werden kennen lernen.

§. 453.

Eigentliche Trugkadenz ist also derjenige Harmonieenschritt, wo nach einer Hauptseptimenharmonie eine andere leitereigene Dreiklangsharmonie folgt als die tonische; also

In Dur:

V_7 ⸗ vi, V_7 ⸗ vii°, V_7 ⸗ ii, V_7 ⸗ iii, V_7 ⸗ IV.

In Moll:

V_7 ⸗ VI, V_7 ⸗ vii°, V_7 ⸗ ii°, — , V_7 ⸗ iv.

(In Moll wieder eine weniger als in Dur, weil auf der dritten Stufe der weichen Tonart keine Harmonie ihren Siz hat.)

§. 454.

Die gewöhnlichste Art von Trugkadenz ist die: in Dur V_7 ⸗ vi, und in Moll: V_7 ⸗ VI.



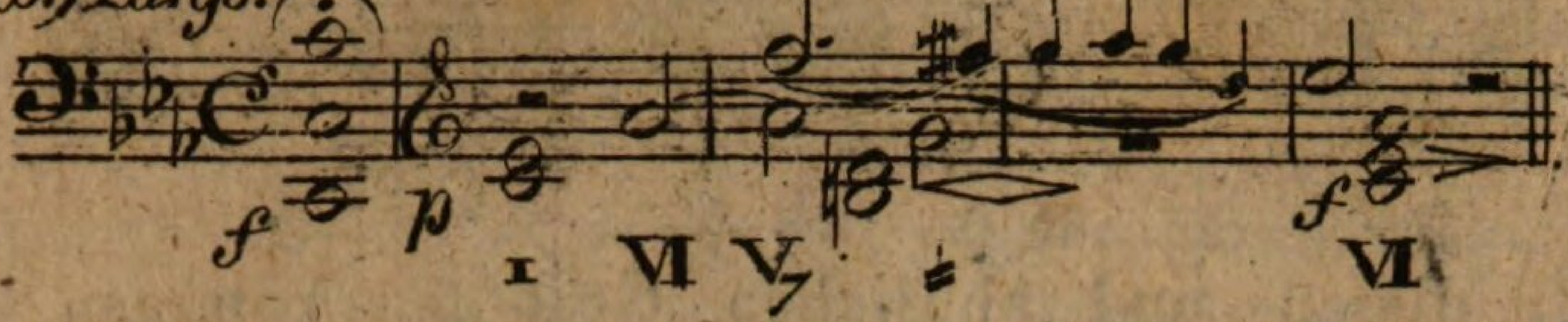
In diesen und ähnlichen Gestalten kommen diese Kadenzen sehr häufig vor; seltener und weniger gut in Umstaltungen, z. B. in Verwechslungen; N. 3 bis 10; oder mit beigefügter None zur Hauptseptimenharmonie, N. 11 — 19;



Manche dieser Beispiele klingen nur um desswillen weniger unangenehm, weil das Gehör sich dieselben auch noch auf eine andere Art erklären kann, als für Trugkadenzen, nämlich entweder für Ausweichungen durch Hilfe der Sextquartenlage, oder für blose Durchgangsakkorde.

Zuweilen lassen sich jedoch solche Trugschlüsse auch in Verwechslungen mit glüklicher Wirkung anbringen. Ein sehr wirkungsvolles Beispiel dieser Art giebt uns J. Haydn gleich im Anfang seiner Ouverture zur Schöpfung:

20.) *Largo.*



wo beide Harmonieen in erster Verwechslung erscheinen.

Ein anderes gelungenes Beispiel einer solcher Trugkadenz, wo die Hauptseptimenharmonie in zweiter Verwechslung erscheint, giebt uns C. J. Wagner in seiner Musik zu Schillers Jungfrau von Orleans, im Krönungsmarsch.

21.)



Noch ein anderes Beispiel dieser nämlichen Trugkadenz in verwechselter Lage, und zugleich mit beigefügter None, findet sich in meinen Gesängen, Op. 23, in N.° 2, wo, nach *Gis*$_7$ mit kleiner None in erster Verwechslung, *D* gleichfalls in erster Verwechslung, folgt:

22.) *Larghetto.*



(Freilich aber lässt sich, wie wir jedoch erst in der Folge erfahren werden, der Harmonieenschritt vom vorlezten zum lezten Takt auch wol noch anders erklären als für fis: $V_7 \sharp VI$; nämlich wenn man den Ton Eis im Bass etwa als blos durchgehende, also als harmonisch gar nicht geltende Note ansehen will, so wär die Harmonieenfolge A: $V_7 \sharp IV$. — Oder man könnte auch füglich die Harmonie *D* des lezten Taktes schon wieder als I der ursprünglichen und noch unvergessenen Tonart D-dur ansehen, (ebenso wie z. B. in dem S. 58 angeführten Falle,) und dann wäre die Harmonieenfolge entweder fis: $V_7 \sharp$ D: I, oder A: $V_7 \sharp$ D: I.) (Vergl. § 377.)

§. 455.

Weit seltener als die bisher erwähnten Trugkadenzen $V_7 \sharp vi$ oder $V_7 \sharp VI$ sind die übrigen möglichen Fälle dieser Klasse, nämlich in Dur: $V_7 \sharp vii^0$, $V_7 \sharp ii$, $V_7 \sharp iii$, $V_7 \sharp IV$; und in Moll: $V_7 \sharp vii^0$, $V_7 \sharp ii^0$, $V_7 \sharp iv$.

§. 456.

Was zuerst die Trugkadenz $V_7 \sharp vii^0$ in Dur und Moll betrifft, so kann von dieser eigentlich so gut wie gar nicht die Rede sein, denn wenn das Gehör erst V_7 gehört hat, z. B. G_7, so nimmt es die darauf folgende verminderte Dreiklangsharmonie, z. B. h^0, gewiss eher blos für die fortwährende Hauptseptimenharmonie G_7, also für V_7, als für einen wirklichen verminderten Dreiklang h^0, $vii^0{}_7$. Was wir oben §. 426 von der Harmonieenfolge $V \sharp vii^0$ gesagt haben, trit noch viel mehr bei der Folge $V_7 \sharp vii^0$ ein.

§. 457.

Von der Trugkadenz $V_7 \sharp 11$ oder $V_7 \sharp 11$. folgen hier Beispiele; und zwar zuerst von Ersterer:





Auch einige Beispiele ähnlicher Folgen wobei der Hauptseptimenharmonie eine grosse None beigefügt ist:



Sie sind alle selten von ausnehmender Wirkung, und da wo sie dem Gehöre nicht anstössig sind, liegt der Grund auch oft darin, dass sie ihm eigentlich als etwas anderes erscheinen, und nicht als $V_7 \sharp 11$; (nämlich entweder als Ausweichungen vermög der Sextquartenlage, oder auch als blose Durchgänge.)

Dass sich indessen solche Harmonieenfolgen doch wirklich in Anwendung bringen lassen, zeigen unter andern folgende Beispiele:



17.)



Auch hat J. Haydn (in seinem Oratorium: Die lezten Worte des Erlösers am Kreuze, in N. 4.) eben diese Harmonieenfolge in der That mit trefflicher Wirkung angewendet:

18.)



(Für Anfänger führe ich nur an, dass die in diesem Beispiele vorkommenden Sechszehntelsnoten blos durchgehende Noten sind, welche man hier noch als gar nicht vorhanden ansehen mag. — Ob es übrigens um dieses Exempel zu erklären, um dessen Harmonieenfolge und Stimmenführung erst zu rechtfertigen, und zulezt klassisch und genial zu finden, ob es dazu so kunstreicher Suppositionen, Fiktionen und Ellipsen bedarf, wie die, welche der Verfasser eines Aufsazzes in N. 26 der Leipziger allg. mus. Ztg. v. 1811 aufbieten zu müssen glaubt, werden wir weiter unten vielleicht noch näher berühren. Ich wenigstens finde in demselben nichts was auch nur scheinbar einer wahren Regel widerspräche, und folglich nichts was erst einer künstlichen Erklärung und Rechtfertigung bedürfte.)

§. 458.

Hier auch Beispiele der Trugkadenz $V_{7} \sharp 11^{o}$:





Auch diese sämtlichen Akkordenfolgen heisen eben nicht viel, da das Gehör auch hier den verminderten Dreiklang h^{o} gern für eine Fortsezzung der Harmonie $\mathfrak{G}_{7}$ nur mit ausgelassener Grundnote und Terz und hinzugefügter kleiner None, annimmt. Indessen kann doch auch diese Art von Harmonieenfolge vielleicht einmal mit Wirkung angebracht werden, z. B.



oder auch, ähnlich dem Beispiel S. 171 N. 17. folgendermasen:



(§. 388.)

§. 459.

Die Trugkadenz V_{7} ♯ iii klingt immer etwas fremd; auch wol schon darum, weil darin die schon an sich selbst weniger alltägliche Dreiklangsharmonie der iiiten Stufe vorkommt:





und mit beigefügter None zur Hauptseptimenharmonie:

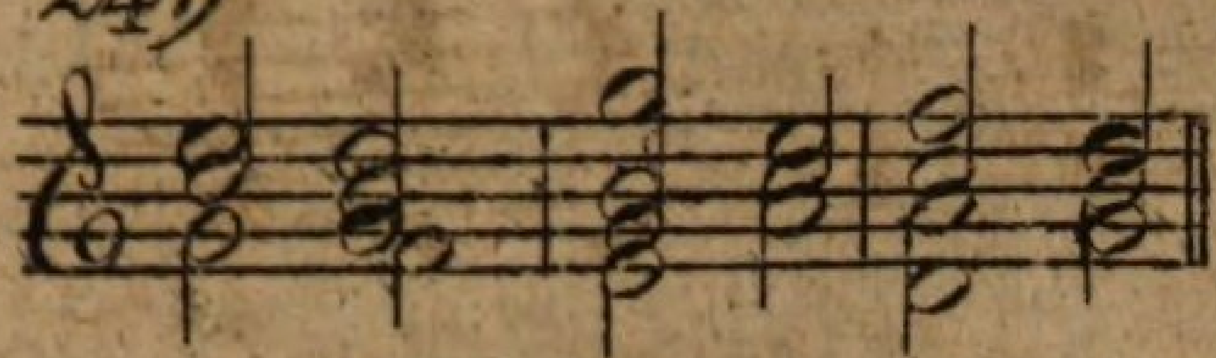


Wenige dieser Akkordenfolgen klingen gut, und diese wenigen blos darum, weil das Gehör sich dieselben, wie schon mehr erwähnt, für etwas Anderes erklären kann. Nicht besser sind folgende Beispiele, welche man in K o c h s Handbuch der Harmonie §. 187 unbedenklich aufgestellt findet:



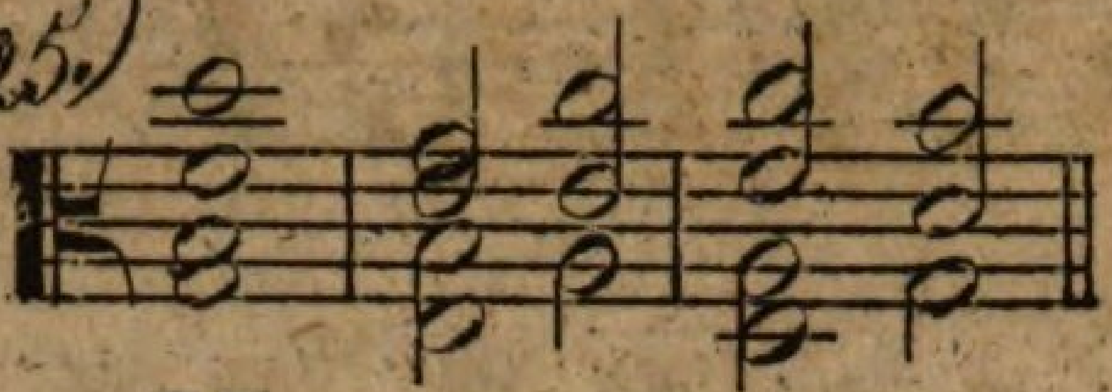
Eher lassen sich andere Lagen und Umstände auffinden, unter welchen die Folge $V_7 \sharp$ III zwar nicht alltäglich, aber doch auch nichts weniger als unangenehm klingt, zumal, wenn man durch etwas langsame Bewegung dem Gehöre Zeit lässt, sich darein zu finden, z. B.

24.)



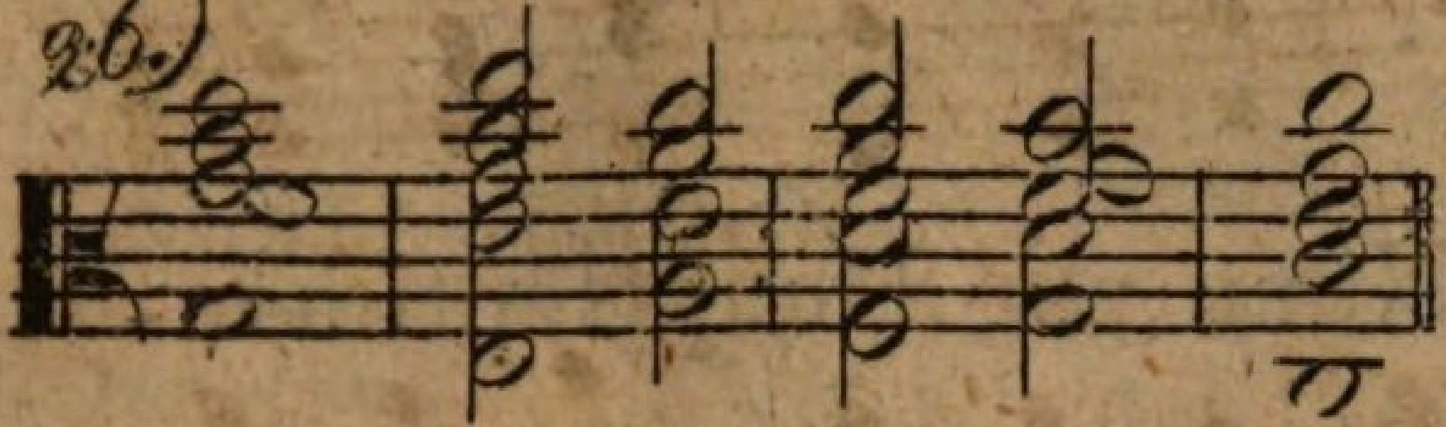
V_7 ♯ III

25.)

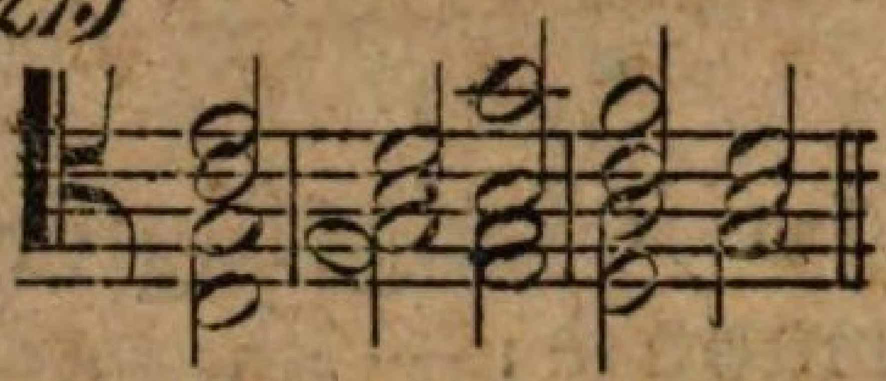


V_7 ♯ III

26.)



27.)



C: I V_7 ♯ III

Auf ähnliche Art findet man diese Harmonieenfolge mit glüklichem Erfolg angebracht in der ersten Tenor-Arie der Oper Samori von Vogler:

Andte

28.)



I vi ii I V 7 ♯ III vi ii V_7 I

Ein ähnliches Beispiel, worin diese Harmonieenfolge vorkommt, findet man oben S. 43 Takt 1 ♯ 2; S. 114 Ziff. 20.) Takt 2 ♯ 3; auch S. 138 F. 1.)

§. 460.

Von der Kadenz $V_7 \sharp IV$ oder $V_7 \sharp iv$, wo nämlich nach der Hauptseptimenharmonie die Dreiklangsharmonie der vierten Stufe folgt, folgen hier Beispiele, und zwar von $V_7 \sharp IV$ unter *a.*) und von $V_7 \sharp iv$ unter *b.*)



Auch diese sämtlichen Folgen sind, so wie die zuvor erwähnten, von zweideutigem Werthe, und nur mit Sorgfalt und Behut-

samkeit angebracht, können sie zuweilen von Wirkung sein.



Im Dona nobis einer Messe (N. 2 Op. 28.) habe ich folgende Stelle versucht:



Auch das S. 168 N. 22 angeführte Beispiel lässt sich, wie S. 169 auch bemerkt ist, als eine eben solche Harmonieenfolge ansehen.

2.) Nachgebildete Kadenzen.

§. 461.

Uneigentliche oder nachgebildete Kadenz nannten wir (§. 442) denjenigen Harmonieenschritt, wo, nach einer Nebenseptimenharmonie, eine leitereigene Dreiklangsharmonie folgt. Z. B. N. 1, 2, 3, 4, 5 und 6.



Die nachgebildeten Kadenzen zerfallen, ebenso wie ihr Vorbild, die eigentlichen Kadenzen, in nachgebildete natürliche Kadenzen, und nachgebildete Trugkadenzen. (§. 443.)

a.) *Nachgebildete natürliche Kadenzen.*

§. 462.

So wie nach jeder Hauptseptimenharmonie am natürlichsten die Dreiklangsharmonie folgt, welche um drei Stufen höher als jene ihren Siz hat, (§. 443.) ebenso folgt auch auf jede Nebenseptimenharmonie am natürlichsten die Harmonie des um drei Stufen höher residirenden leitereigenen Dreiklangs.

Eine nachgebildete natürliche Kadenz ist also diejenige Harmonieenfolge, wo nach einer Nebenseptimenharmonie diejenige leitereigene Dreiklangsharmonie folgt, welche um eine Quarte höher ihren Siz hat als jene.

Sinnbild aller denkbaren nachgebildeten natürlichen Kadenzen sind also:

In Dur:

$\mathrm{I}_7 \neq \mathrm{IV}$, $\mathrm{ii}_7 \neq \mathrm{V}$, $\mathrm{iii}_7 \neq \mathrm{vi}$, $\mathrm{IV}_7 \neq \mathrm{vii}^{\circ}$, $\mathrm{vi}_7 \neq \mathrm{ii}$, $\mathrm{vii}^{\circ}_7 \neq \mathrm{iii}$;

In Moll:

— , $\mathrm{ii}^{\circ}_7 \neq \mathrm{V}$, — , $\mathrm{iv}_7 \neq \mathrm{vii}^{\circ}$, $\mathrm{VI}_7 \neq \mathrm{ii}^{\circ}$.

(In Moll wieder wenigere als in Dur.)

Hier Beispiele solcher Harmonieenfolgen:



C: I $\mathrm{IV}_7 \neq \mathrm{vii}^{\circ}$, $\mathrm{iii}_7 \neq \mathrm{vi}$, $\mathrm{ii}_7 \neq \mathrm{V}$, $\mathrm{I}_7 \neq \mathrm{IV}$, $\mathrm{vii}^{\circ}_7 \neq \mathrm{iii}$, $\mathrm{vi}_7 \neq \mathrm{ii}$



Mehre Beispiele dieser Art haben wir schon oben gesehen, (S. 155 Ziff. 2 bis 7, auch S. 11 Ziff. 4, auch im ersten Band S. 138.)

§. 463.

So wie die eigentlichen Kadenzen in verwechselten Lagen unvollkommener sind als in natürlicher Lage, ebenso ist dies auch der Fall bei den nachgebildeten Kadenzen.

Besonders unvollkommen sind sie, wenn darin die Septimenharmonie in zweiter Verwechslung erscheint, wie hier N. 1. (§. 152) Weit besser schon in erster Verwechslung, N. 2, oder auch in dritter, N. 3.







und, um auch einige Beispiele aus der weichen Tonart zur Vergleichung anzuführen:



Aber auch der nach der Septimenharmonie folgende Dreiklang erscheint besser in natürlicher Lage, als in Verwechslung, zumal in zweiter:



§. 464.

Insbesondere ist von der Kadenz II°$_7$ ≠ V zu bemerken, dass die darin enthaltene Septimenharmonie mit kleiner Quinte häufig durch Erhöhung der Terz (und dann gewöhnlich auch mit None) umgestaltet (§. 178 — 183) erscheint, z. B.



§. 465.

Hier können wir übrigens gelegentlich näher betrachten, was wir früher (§. 178 und §. 344 N. 7) nur anführen konnten: nämlich dass die Erhöhung der Terz eine Eigenthümlichkeit der Septimenharmonie sei, welche auf der zweiten Mollstufe residirt. Der Beweis davon

liegt eben darin, dass diese Umstaltungsart grade der Septimenharmonie mit kleiner Quinte so natürlich ist, welche in der Harmonieenfolge $ii^{0}_{7} \sharp V$ (z. B. in a-moll in der Folge $h^{0}_{7} \sharp \mathcal{E}$) vorkommt; nicht aber auch der, welche in der Folge $vii^{0}_{7} \sharp iii$ (z. B. in C-dur: $h^{0}_{7} \sharp e$) erscheint: indem das Gehör nach einem durch Erhöhung der Terz umgestalteten h^{0}_{7} allemal nicht die in der bisherigen Tonart C-dur vorfindliche weiche Dreiklangsharmonie *e* erwartet, sondern vielmehr bestimmt die der bisherigen Tonart fremde, und der Tonart a-moll eigene harte Dreiklangsharmonie $\mathcal{E}$: (vergl. Ziff. 2 und 3)



Beweis genug, dass es die Harmonie h^{0}_{7}, sobald es dieselbe mit erhöheter Terz auftreten hört, nicht mehr als Septimenharmonie der siebenten Durstufe, sondern der zweiten Mollstufe, nicht mehr als C: vii^{0}_{7}, sondern als a: ii^{0}_{7}, vernahm, (Vergl. § 345) dass ihm also die Erhöhung der Terz für ein karakteristisches Kennzeichen derjenigen Septimenharmonie mit kleiner Quinte galt, welche auf der zweiten Mollstufe zuhause ist.

§. 466.

Uebrigens kommt zwar wol auch in Säzzen aus harter Tonart zuweilen eine durch Erhöhung der Terz umgestaltete Septimenhar-

monie mit kleiner Quinte vorübergehend vor, (§. 361.) aber nie als Harmonie der siebenten Stufe, und immer als vorübergehende Ausweichung.

b.) *Nachgebildete Trugkadenzen.*

§. 467.

Nachgebildete oder uneigentliche Trugkadenz ist, nach §. 443, der Harmonieenschritt, wo nach einer Nebenseptimenharmonie eine andere Dreiklangsharmonie folgt, als die, welche drei Stufen höher als die Nebenseptimenharmonie residirt.

Die möglichen Harmonieenfolgen dieser Klasse sind also folgende:

In Dur:

$\mathrm{I}_{\not 7}/\!/\mathrm{ii}$, $\mathrm{I}_{\not 7}/\!/\mathrm{iii}$, $\mathrm{I}_{\not 7}/\!/\mathrm{V}$, $\mathrm{I}_{\not 7}/\!/\mathrm{vi}$, $\mathrm{I}_{\not 7}/\!/\mathrm{vii}^{\circ}$;
$\mathrm{ii}_{7}/\!/\mathrm{iii}$, $\mathrm{ii}_{7}/\!/\mathrm{IV}$, $\mathrm{ii}_{7}/\!/\mathrm{vi}$, $\mathrm{ii}_{7}/\!/\mathrm{vii}^{\circ}$, $\mathrm{ii}_{7}/\!/\mathrm{I}$;
$\mathrm{iii}_{7}/\!/\mathrm{IV}$, $\mathrm{iii}_{7}/\!/\mathrm{V}$, $\mathrm{iii}_{7}/\!/\mathrm{vii}^{\circ}$, $\mathrm{iii}_{7}/\!/\mathrm{I}$, $\mathrm{iii}_{7}/\!/\mathrm{ii}$;
$\mathrm{IV}_{\not 7}/\!/\mathrm{V}$, $\mathrm{IV}_{\not 7}/\!/\mathrm{vi}$, $\mathrm{IV}_{\not 7}/\!/\mathrm{I}$, $\mathrm{IV}_{\not 7}/\!/\mathrm{ii}$, $\mathrm{IV}_{\not 7}/\!/\mathrm{iii}$;
$\mathrm{vi}_{7}/\!/\mathrm{vii}^{\circ}$, $\mathrm{vi}_{7}/\!/\mathrm{I}$, $\mathrm{vi}_{7}/\!/\mathrm{iii}$, $\mathrm{vi}_{7}/\!/\mathrm{IV}$, $\mathrm{vi}_{7}/\!/\mathrm{V}$;
$\mathrm{vii}^{\circ}{}_{7}/\!/\mathrm{I}$, $\mathrm{vii}^{\circ}{}_{7}/\!/\mathrm{ii}$, $\mathrm{vii}^{\circ}{}_{7}/\!/\mathrm{IV}$, $\mathrm{vii}^{\circ}{}_{7}/\!/\mathrm{V}$, $\mathrm{vii}^{\circ}{}_{7}/\!/\mathrm{vi}$:

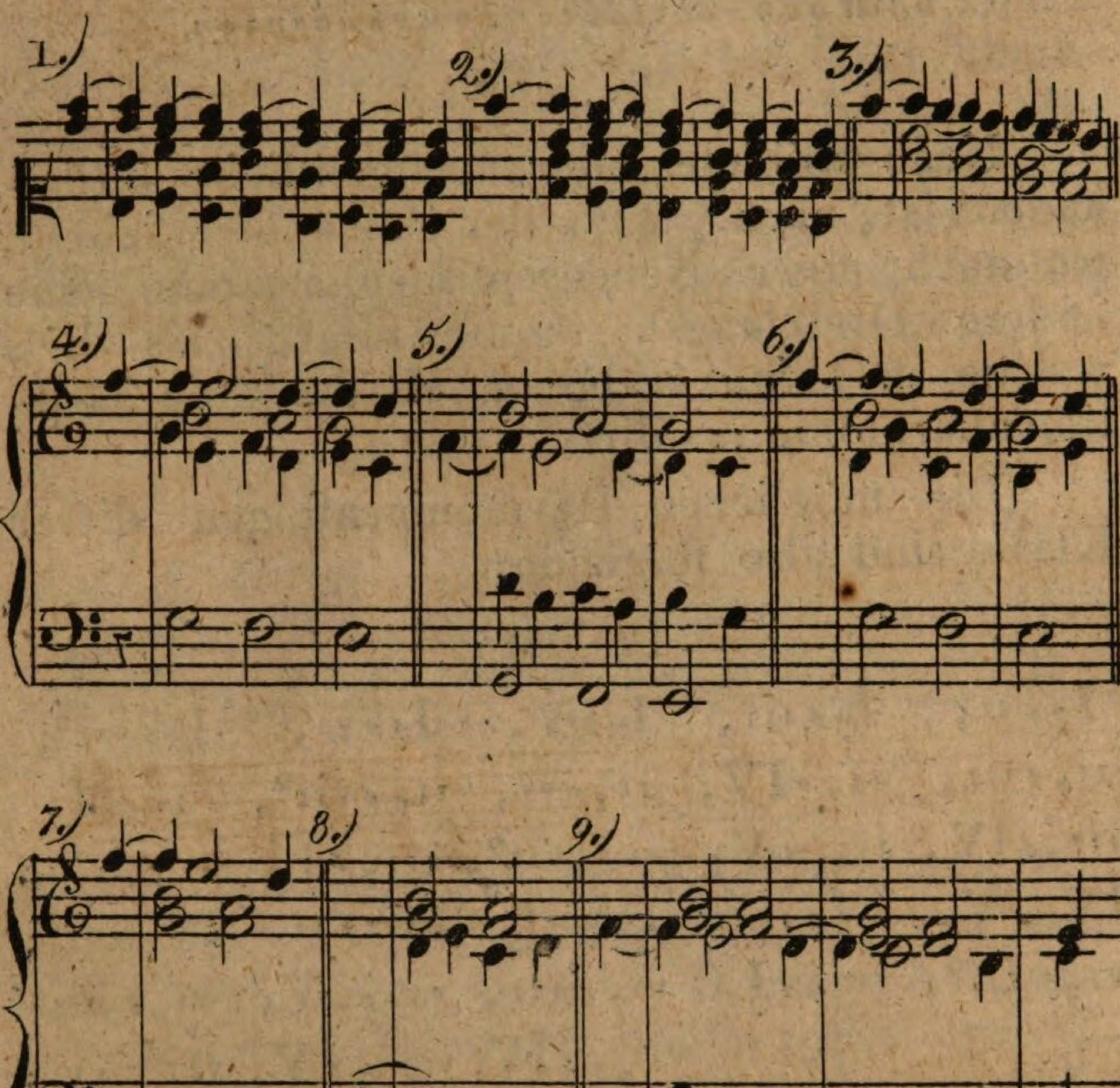
und in Moll:

—, $\mathrm{ii}^{\circ}{}_{7}/\!/\mathrm{iv}$, $\mathrm{ii}^{\circ}{}_{7}/\!/\mathrm{VI}$, $\mathrm{ii}^{\circ}{}_{7}/\!/\mathrm{vii}^{\circ}$, $\mathrm{ii}^{\circ}{}_{7}/\!/\mathrm{i}$;
$\mathrm{iv}_{7}/\!/\mathrm{V}$, $\mathrm{iv}_{7}/\!/\mathrm{VI}$, $\mathrm{iv}_{7}/\!/\mathrm{i}$, $\mathrm{iv}_{7}/\!/\mathrm{ii}^{\circ}$, —;
$\mathrm{VI}_{\not 7}/\!/\mathrm{vii}^{\circ}$, $\mathrm{VI}_{\not 7}/\!/\mathrm{i}$, —, $\mathrm{VI}_{\not 7}/\!/\mathrm{iv}$, $\mathrm{VI}_{\not 7}/\!/\mathrm{V}$.

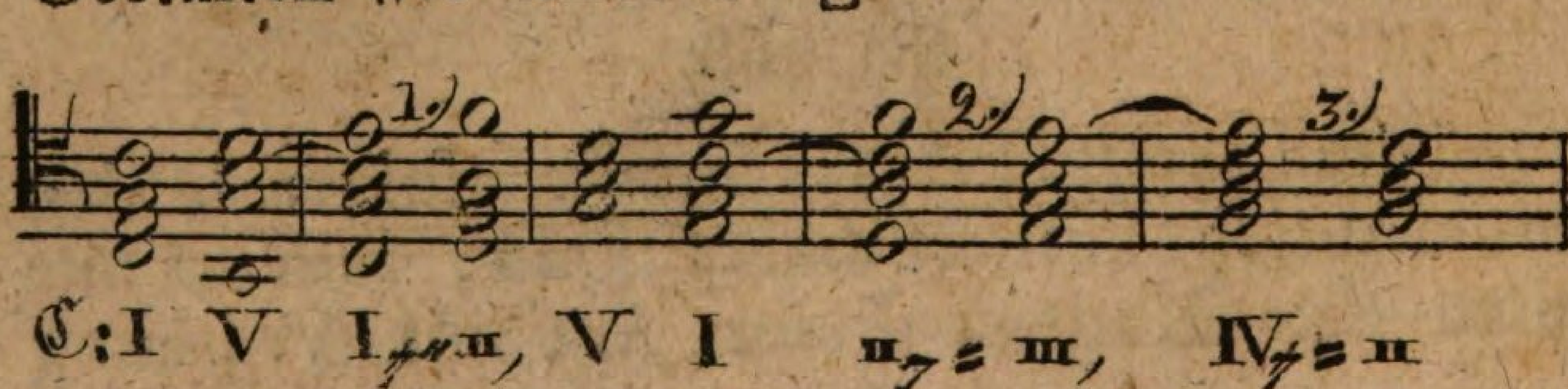
§. 468.

Diese sämtlichen Harmonieenfolgen bilden ein ziemlich unfruchtbares Feld, indem nur selten eine Kadenz dieser Art mit Wirkung

anzubringen ist. Den Beweis hievon liefern selbst die Beispiele von solchen Folgen, welche man in andern Lehrbüchern angeführt findet, z. B. bei Koch in seinem Handbuch der Harmonie, §. 187:



Eher mögten solche Harmonieenfolgen in Gestalten wie diese zu gebrauchen sein:





§. 469.

Eine besondere Beachtung verdient die Harmonieenfolge II_7 ⸗ I oder II^{o}_7 ⸗ I, wenn dabei die Harmonie I oder I in Quartsextenlage auftrit, wo dann von dieser Folge dasselbe gilt, was wir oben §. 414 in Ansehung der Folge II ⸗ I oder II^{o} ⸗ I anführten:



Auch erscheint in solchen Fällen die Harmonie II^{o}_7 allenfalls mit willkührlich erhöhter Terz: Ziff 5 und 6; auch wol in Dur, (als vorübergehende Ausweichung, vergl. §. 466) Ziff. 7.



Uebrigens werden wir in der Folge sehen, dass solche Säzze sich auch als blose Durchgänge erklären lassen.

ANMERKUNG.

Unsere Theoristen glauben, Akkordenfolgen der eben (§. 469) erwähnten Art nicht für II_7 ♯I oder $\text{II}^0{}_7$ ♯I erkennen zu dürfen, sondern sie — freilich auf eine sehr unnöthig kunstreiche und mühsame Art — als etwas ganz Anderes ausdeuten zu müssen; und zwar aus folgenden Gründen:

Fürs Erste meinen sie, diese Akkordenfolgen würden, wenn man sie als II_7 ♯I oder $\text{II}^0{}_7$ ♯I erklärte, eine Untersekundenfortschreitung der Grundharmonie enthalten, welche ja doch, sowol überhaupt, als besonders nach der Harmonie II_7 oder gar $\text{II}^0{}_7$, von den probatesten Auctoribus verboten sei. (S. 104 u. folgg.)

Um nun die fragliche Akkordenfolge von solchem Vorwurf freisprechen zu können, ersinnen sie zweierlei Auswege.

Es scheint zwar, sagen sie, als folge in solchen Fällen nach der Harmonie II_7 oder $\text{II}^0{}_7$ die Harmonie I oder I; allein man muss das so erklären, als folge es nicht, sondern *a.*) entweder so, als folge auf II_7 oder $\text{II}^0{}_7$ eigentlich V, dies V sei aber nur — ausgelassen; — oder *b.*) so, als sei der Quartsextenakkord hier nur ein Vorhaltsakkord, dessen Grundharmonie also nicht I oder I sei, sondern im Grunde V oder V_7.

Ich muss sagen, dass, wenn ich an jenes Verbot selber glaubte, die Art wie die fragliche Akkordenfolge gegen den Vor-

wurf der Uebertretung desselben in Schuz genommen wird, mich sehr unbefriedigt lassen würde. Uebrigens glaube ich schon in frühern Anmerkungen genug sowol über den Einwurf selbst (S. 104 u. folgg.) als über die beiderlei Vertheidigung dagegen (S. 105 und S. 128 folg.) gesagt zu haben, um hier einer ausführlichen Beleuchtung des ganzen unnöthig kunstreichen Gewebes überhoben sein zu können.

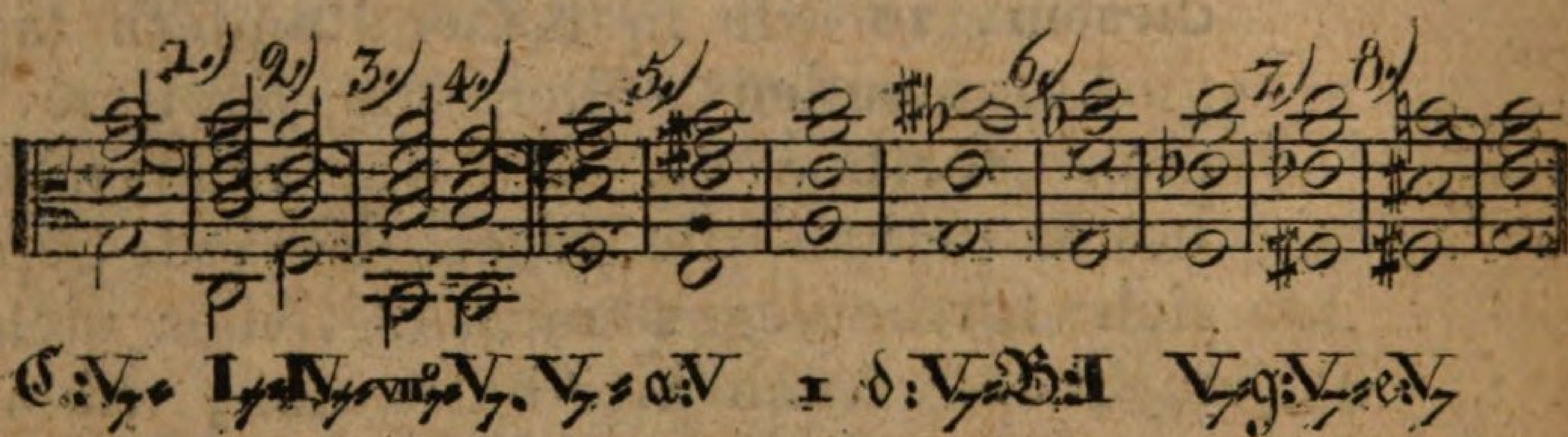
Zweitens finden die gelehrten Tonforscher in solcher Akkordenfolge eine „stillstehende Septime" und haben viele Mühe, das Stillstehen derselben mit den Regeln zu vereinbaren, welche sie von der Fortschreitung der Septime nun doch einmal ersonnen haben. (Leipziger allgem. mus Ztg. XII. Jahrg. N. 58 folg.) Wir werden von dieser „stillstehenden Septime" eigentlich erst in der Lehre von der Stimmenführung zu sprechen haben. Hier darüber nur einsweilen so viel: wenn in diesem, so wie in tausend andern täglich vorkommenden Fällen die Septime sich nicht fortbewegt, so hätte man wol am besten gethan, die Regel, dass jede Septime sich fortbewegen müsse, lieber nicht zu machen. Auch hier hätte man, wie in so manchen ähnlichen Fällen, zugleich mit der unnöthigen Regel auch die unnöthige Mühe sparen können, Entschuldigungsgründe für sogenannte Ausnahmen noch mühsamer zu ersinnen. So wie wir in der Folge die Fortschreitung der Septimen bestimmen werden, kann ein solcher Widerspruch gar nicht entstehen. Vergl. die Anm. S. 128.

D.) *Von denen Harmonieenschritten, wo, nach einer Septimenharmonie, eine andere Septimenharmonie* aus derselb Tonart *folgt*

§. 470.

Wir haben bis jezt drei Hauptarten von leitereigenen Harmonieenfolgen kennen gelernt, wo nämlich A.) nach einer Dreiklangsharmonie eine andere Dreiklangsharmonie, B.) wo nach einer Dreiklangsharmonie eine Septimenharmonie, oder C.) nach einer Septimenharmonie eine leitereigene Dreiklangsharmonie folgte. Diese lezte Art von Harmonieenfolge nannten wir Kadenz. Wenn man nun aber

D.) nach einer Septimenharmonie keine leitereigene Dreiklangsharmonie folgen lässt, sondern entweder eine andere leitereigene Septimenharmonie, wie bei Ziff 1, 2, 3, 4, oder auch irgend eine leiterfremde Dreiklangs- oder Septimenharmonie Ziff. 5 oder 6, und 7 und 8.



so hat man — keine Kadenz gemacht, man hat vermieden eine Kadenz zu machen, hat die Kadenz vermieden, und daher pflegt man denn solche Harmonieenfolgen, wo nach einer Septimenharmonie etwas Anderes als eine leitereigene Dreiklangsharmonie folgt, **vermiedene Kadenzen zu nennen.**

Hier, wo wir überhaupt nur erst die leitereigenen Harmonieenfolgen abhandeln, betrachten wir auch nur diejenigen vermiedenen Kadenzen, wo nach einer Septimenharmonie eine andere leitereigene Septimenharmonie folgt.

§. 471.

Die sämtlichen möglichen Fälle dieser Gattung sind:

In Dur:

$\mathrm{I}_{\not7}\cdot\mathrm{ii}_7$, $\mathrm{I}_{\not7}\cdot\mathrm{iii}_7$, $\mathrm{I}_{\not7}\cdot\mathrm{IV}_{\not7}$, $\mathrm{I}_{\not7}\cdot\mathrm{V}_7$, $\mathrm{I}_{\not7}\cdot\mathrm{vi}_7$, $\mathrm{I}_{\not7}\cdot\mathrm{vii}^{\circ}{}_7$;

$\mathrm{ii}_7\cdot\mathrm{iii}_7$, $\mathrm{ii}_7\cdot\mathrm{IV}_{\not7}$, $\mathrm{ii}_7\cdot\mathrm{V}_7$, $\mathrm{ii}_7\cdot\mathrm{vi}_7$, $\mathrm{ii}_7\cdot\mathrm{vii}^{\circ}{}_7$, $\mathrm{ii}_7\cdot\mathrm{I}_{\not7}$;

$\mathrm{iii}_7\cdot\mathrm{IV}_{\not7}$, $\mathrm{iii}_7\cdot\mathrm{V}_7$, $\mathrm{iii}_7\cdot\mathrm{vi}_7$, $\mathrm{iii}_7\cdot\mathrm{vii}^{\circ}{}_7$, $\mathrm{iii}_7\cdot\mathrm{I}_{\not7}$, $\mathrm{iii}_7\cdot\mathrm{ii}_7$;

$\mathrm{IV}_{\not7}\cdot\mathrm{V}_7$, $\mathrm{IV}_{\not7}\cdot\mathrm{vi}_7$, $\mathrm{IV}_{\not7}\cdot\mathrm{vii}^{\circ}{}_7$, $\mathrm{IV}_{\not7}\cdot\mathrm{I}_{\not7}$, $\mathrm{IV}_{\not7}\cdot\mathrm{ii}_7$, $\mathrm{IV}_{\not7}\cdot\mathrm{iii}_7$;

$\mathrm{V}_7\cdot\mathrm{vi}_7$, $\mathrm{V}_7\cdot\mathrm{vii}^{\circ}{}_7$, $\mathrm{V}_7\cdot\mathrm{I}_{\not7}$, $\mathrm{V}_7\cdot\mathrm{ii}_7$, $\mathrm{V}_7\cdot\mathrm{iii}_7$, $\mathrm{V}_7\cdot\mathrm{IV}_{\not7}$;

$\mathrm{vi}_7\cdot\mathrm{vii}^{\circ}{}_7$, $\mathrm{vi}_7\cdot\mathrm{I}_{\not7}$, $\mathrm{vi}_7\cdot\mathrm{ii}_7$, $\mathrm{vi}_7\cdot\mathrm{iii}_7$, $\mathrm{vi}_7\cdot\mathrm{IV}_{\not7}$, $\mathrm{vi}_7\cdot\mathrm{V}_7$;

$\mathrm{vii}^{\circ}{}_7\cdot\mathrm{I}_{\not7}$, $\mathrm{vii}^{\circ}{}_7\cdot\mathrm{ii}_7$, $\mathrm{vii}^{\circ}{}_7\cdot\mathrm{iii}_7$, $\mathrm{vii}^{\circ}{}_7\cdot\mathrm{IV}_{\not7}$, $\mathrm{vii}^{\circ}{}_7\cdot\mathrm{V}_7$, $\mathrm{vii}^{\circ}{}_7\cdot\mathrm{vi}_7$.

In Moll:

—, $\mathrm{ii}^{\circ}{}_7\cdot\mathrm{iv}_7$, $\mathrm{ii}^{\circ}{}_7\cdot\mathrm{V}_7$, $\mathrm{ii}^{\circ}{}_7\cdot\mathrm{VI}_{\not7}$, —, —;

$\mathrm{iv}_7\cdot\mathrm{V}_7$, $\mathrm{iv}_7\cdot\mathrm{VI}_{\not7}$, —, —, $\mathrm{iv}_7\cdot\mathrm{ii}^{\circ}{}_7$, —;

$\mathrm{V}_7\cdot\mathrm{VI}_{\not7}$, —, —, $\mathrm{V}_7\cdot\mathrm{ii}^{\circ}{}_7$, —, $\mathrm{V}_7\cdot\mathrm{vi}_7$;

—, —, $\mathrm{VI}_{\not7}\cdot\mathrm{ii}^{\circ}{}_7$, —, $\mathrm{VI}_{\not7}\cdot\mathrm{iv}_7$, $\mathrm{VI}_{\not7}\cdot\mathrm{V}_7$.

Auch hier also wieder in der weichen Tonart viel wenigere als in der harten; aus bekannten Gründen.

§. 472.

Von jedem dieser vielen möglichen Fälle Beispiele anzuführen, und über die Anwendbarkeit eines jeden etwas zu sagen, wär allzuweitläufig. Hier mögen einige, wenn auch nicht alles erschöpfende Bemerkungen genügen.

Fürs Erste ist ein grosser Theil dieser Harmonieenfolgen schon um desswillen unbrauchbar, weil gewisse Gesezze der Stimmenführung, welche wir unten noch werden kennen lernen, dabei nicht beobachtet werden können.

§. 473.

Von den übrigen Harmonieenfolgen dieser Gattung kann man im allgemeinen bemerken, dass die natürlichste Folge einer leitereigenen Septimenharmonie auf die Andere diejenige ist, welche einen Quartenschritt (§. 323) bildet, d. h., wo nach einer Septimenharmonie die Septimenharmonie auf der Quarte des Grundtons der erstern folgt, z. B. in Dur:



und in Moll:



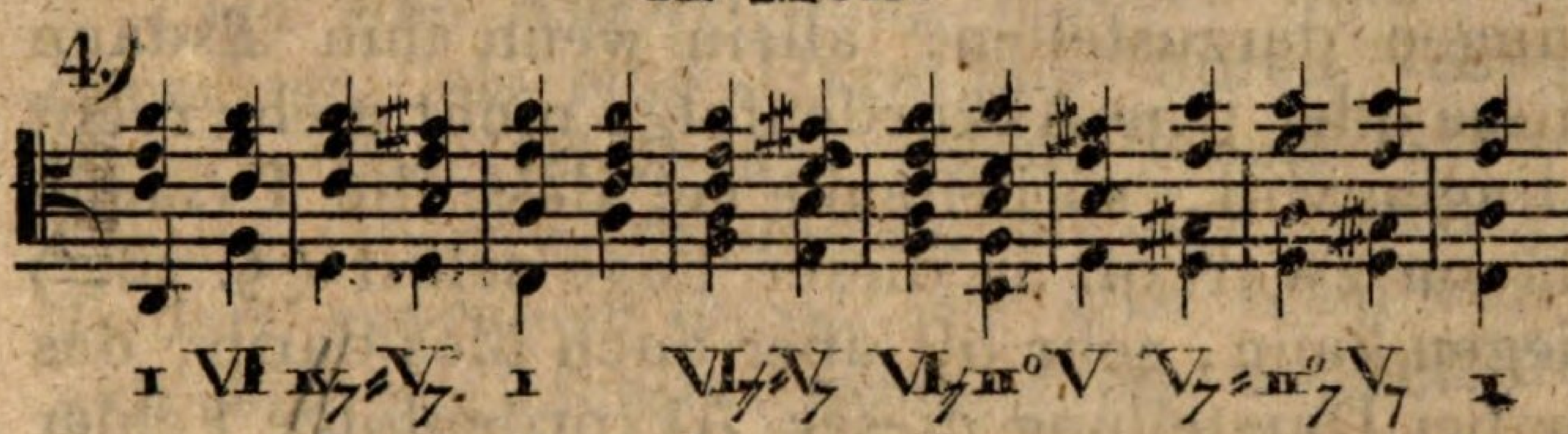
Alle übrigen sind mehr oder weniger ungewöhnlich, und selten gut. Um doch einige nicht eben schlechte Beispiele anzuführen:

In Dur:



(Das e des fünften Akkordes lässt sich übrigens auch allenfalls als Vorhalt oder Durchgang vor dem d des folgenden Akkordes erklären, wie wir in der Folge sehen werden.)

In Moll:



Ein Beispiel einer solchen Folge $V_7\,\sharp ii^0_7$ findet sich in einer Klaviersonate von Beethoven, (Op. 31. Bonn.)



Der Grund, warum hier das Folgen von ii^0_7 nach V_7 dem Gehör nicht anstössig ist, liegt gröstentheils darin, weil mit dem ii^0_7 eine

neue Phrase anfängt. Der 3te und 4te Takt sind eine Wiederholung des 1ten und 2ten; mit dem 2ten Takt endet die Phrase mit V_7, mit dem 3ten fängt dieselbe Phrase (nur eine Oktave höher) von neuem an. (Sieh §. 388.)

§. 474.

Hier, am Schlusse der Betrachtung der verschiedenen leitereigenen Harmonieenfolgen, empfehle ich dem Studierenden, zur Uebung, beim wiederholten Durchlesen des von §. 379 bis hierher Gesagten, die daselbst angeführten Notenbeispiele in mehrere andere Tonarten zu übersezzen. Auch mag der Anfänger zwar versuchen, sie in andern Lagen und Verwechslungen darzustellen: allein wenn ihm alsdann diese oder jene Akkordenfolge nicht mehr recht klingen will, so bedenke er, dass die Ursache davon zwar oft in dieser Lage selbst (§. 382) liegen kann, sehr oft aber auch blos darin, das er bei Darstellung dieser Akkordenfolge Fehler gegen die Stimmenführung begangen hat, (§. 389) welche er noch nicht kennt, und erst weiter unten kennen lernen wird.

Ebenso kann es auch dem Anfänger schon hier eine interessante Beschäftigung gewähren, von denen Harmonieenfolgen, von welchen wir keine Beispiele angeführt haben, Beispiele selbst zu versuchen, wozu ihm vorzüglich oben §. 439, 467 und 471 ein weites noch unerschöpftes Feld zur Bearbeitung angedeutet ist. Jedoch gilt auch dabei das oben §. 391 S. 99 Gesagte.

III.) *Ausweichende Modulation, Ausweichung.*

§. 475.

Wir haben bisher von solchen Harmonieenfolgen geredet, welche aus zwei zu einer und derselben Tonart gehörenden Harmonieen bestunden: leitereigene Modulation. Nunmehr müssen wir auch diejenigen Harmonieenfolgen kennen lernen, wo auf eine Harmonie eine andere folgt, welche einer andern Tonart angehört als die vorhergehende: — ausweichende Modulation, Ausweichung. (Vergl. §. 393.)

Da eine Ausweichung machen nichts anderes ist, als eine Harmonie hören lassen, welche das Gehör aus irgend einem Grunde für ein Glied einer andern als der bisherigen Tonart erkennen muss, wir aber oben von §. 338 bis 374 schon ausführlich abgehandelt haben, wann und wodurch eine Harmonie dem Gehör als einer neuen Tonart angehörig erscheine, so haben wir dadurch einen grossen und wesentlichsten Theil der Lehre von Ausweichungen schon dort im voraus erschöpft.

§. 476.

Da jede ausweichende Harmonieenfolge aus zwei aufeinander folgenden Akkorden besteht, deren Lezterer einer anderen Tonart angehört als der Erstere, und also das Gehör aus der bisherigen Tonart heraus in eine andere hinüberleitet, so kann man jeden solchergestalt in eine neue Tonart hinüberleitenden Akkord: einen Leitakkord nennen: Leitakkord ist also jeder Akkord, welcher

einer andern Tonart angehört als sein unmittelbarer Vorgänger, und alle in allen bisherigen Beispielen von §. 338 bis hieher vorkommenden Akkorde, vor deren römischer Ziffer ein neuer teutscher Buchstab steht, sind also Leitakkorde.

§. 477.

Wenn der Leitakkord ein solcher ist, welcher in der Tonart, zu welcher der erste Akkord gehört, schon an sich selbst gar nicht vorfindlich ist, (§. 338) und also unter den Tönen, aus welchen derselbe besteht, einer oder mehrere sich befinden, welche in der bisherigen Tonart nicht leitereigen zu finden sind, so kann man diesen Ton oder diese Töne Leittöne nennen. Leitton ist also ein in einem Leitakkord erklingender der bisherigen Tonart leiterfremder Ton, z. B. S 4 Ziff. 2.) der Ton $\overline{g}$; in dem Beispiel S. 5 Ziff. 1.) der Ton $\overline{fis}$; in dem S. 6 Z. 3.) der Ton $\overline{b}$; S. 24 Z. 1.) die Töne $\overline{\overline{dis}}$ und $\overline{fis}$; ebendaselbst Z. 2.) die Töne $\overline{cis}$ und $\overline{b}$; u. s. w.

Dass aber nicht in jedem Leitakkorde solche Leittöne befindlich sind, wissen wir schon von früherher, wo wir gesehen, dass Ausweichungen zwar sehr häufig dadurch entstehen, dass ein in der bisherigen Tonart gar nicht leitereigen vorfindlicher Akkord auftrit; dass aber ebenfalls sehr viele Ausweichungen auch wol durch solche Akkorde geschehen, welche an sich selbst gleichwol auch in der bisherigen Tonart zu finden gewesen wären, z. B. §. 348, (*a*); §. 350 (*a*); §. 355 Ziff. 1.) und 3.); auch §. 358 (Wir werden in der Folge sehen, dass zuweilen auch Harmoniefremde Töne den Namen Leitton in gewissem Betrachte verdienen können.)

Vergl. §. 90. Ziff. 4.

Anmerkung.

Die Tonsezzer sind im Gebrauche der Benennungen Leitakkord und Leitton nichts weniger als übereinstimmend und konsequent. (1. B^d S. 224.)

Häufig legen sie den Namen Leitakkord nur dem Dominantenakkord der neuen Tonart bei, — wahrscheinlich weil durch ihn (da er unzweideutiger ist als jede andere Harmonie, §. 266) die meisten (wenigstens die trivialsten) Ausweichungen zu geschehen pflegen, und — weil auf ihn gewöhnlich die tonische Harmonie folgt, z. B.

$\mathcal{C}$		$\mathfrak{D}_7$		$\mathcal{G}$
ℭ:I	,	𝔊:V$_7$	,	I
Bisherige tonische Harmonie $\mathcal{C}$, von welcher ausgewichen wird durch den		Dominantenakkord der neuen Tonart 𝔊-dur; auf welchen dann auch unmittelbar		die neue tonische Harmonie $\mathcal{G}$ folgt.

Allein was in diesem Beispiele der Fall ist, ist darum nicht immer der Fall. Denn Erstens geschieht, wie wir in den folgenden Abschnitten sehen werden, eine Menge Ausweichungen nicht durch den Dominanten- sondern auch wol durch jeden andern Akkord der neuen Tonart. So z. B. wird im folgenden Sazze zwar im 2ten

Takte durch $\mathcal{D}_7$ als V_7 von 𝔊 ins 𝔊-dur ausgewichen, im vierten Takt aber aus 𝔊 ins ℭ durch $\mathcal{F}$ als IV von ℭ,

$\mathcal{C}$	$\mathcal{G}$	$\mathcal{C}$	$\mathcal{D}_7$	$\mathcal{G}$	$\mathcal{F}$	$\mathcal{C}$.
ℭ:I	V	I	𝔊:V_7	I	ℭ:IV	I.

und wie sehr also der Name Leitakkord jedem V_7 einer neuen Tonart auch gebührt, so wenig gebührt er doch diesem ausschliesslich.

Zweitens folgt, auch da, wo eine Ausweichung auch wirklich durch V oder V_7 der neuen Tonart geschehen ist, auf dies V oder V_7 doch nicht immer die neue tonische Harmonie:

$\mathcal{C}$	$\mathcal{E}_7$	$\mathcal{A}_7$.		$\mathcal{C}$	$\mathcal{D}_7$	e.
ℭ:I	𝔞:V_7	𝔡:V_7.	oder	ℭ:I	𝔊:V_7	vi.

Mehre ähnliche Beispiele sieh §. 374; S. 52 Ziff. 4.); S. 83 Ziff. 2.); S. 168 Ziff. 21.) S. 171 Ziff. 18.)

Eben so inkonsequent wird auch häufig mit der Benennung Leitton verfahren, indem man nur den Unterhalbenton der neuen Tonart, (mit andern Worten die eigentliche Terz des neuen V oder V_7,) Leitton nennt; vermuthlich desswegen, weil in vielen Fällen, wo eine Ausweichung durch die Dominantenharmonie der neuen Tonart geschieht, dies Subsemitonium dieser neuen Tonart eben die der bisherigen Tonleiter fremde Note ist, welche das neue V oder V_7 eben zum leiterfremden Leitakkorde macht, und weil dieses Subsemitonium hernach gewöhnlich in die neue tonische Note übergeht.

$\mathcal{C}$	$\mathcal{D}_7$	$\mathcal{G}$
$\mathfrak{C}$: I ,	$\mathfrak{G}$: V_7 ,	I
Bisherige tonische Harmonie $\mathcal{C}$, aus welcher ausgewichen wird.	Dominantenakkord der neuen Tonart, deren Subsemitonium der bisherigen Leiter fremd war, und bei	der folgenden Harmonie sich nach der neuen tonischen Note g bewegt.

Allein auch dies ist nur ein einzelner, zwar ziemlich gewöhnlicher, aber bei weitem nicht allgemein zutreffender Fall. Denn: was fürs Erste den Umstand angeht, dass das Subsemitonium der neuen Tonart sich hernach immer nach der neuen Tonika bewege, so ist dies schon nichts weniger als allgemein wahr. Man sehe das erste beste Beispiel:

$\mathcal{C}$	$\mathcal{C}_7$	$\mathcal{A}_7$	$\mathcal{D}_7$.
$\mathfrak{C}$: I	$\mathfrak{F}$: V_7	$\mathfrak{d}$: V_7	$\mathfrak{g}$: V_7.

vergl. §. 374; S. 83 Ziff. 2.) S. 171; Ziff. 18).

Zweitens ist das Subsemitonium der neuen Tonart nicht immer der einzige leiterfremde Ton, welcher das neue V_7 zum leiterfremden Leitakkord macht, z. B.

$\mathcal{C}$	$\mathcal{G}$	$\mathcal{C}$	$\mathcal{H}$	e.	
$\mathfrak{C}$: I	V	I	$\mathfrak{e}$: V	I.	(vergl. S. 24 Ziff. 1.)

Hier sind im vierten Akkord zwei Töne, welche ihn zum Leitakkorde machen, und also auf den Namen Leitton gleichmässigen Anspruch haben: die Terz und die Quinte. — Ebenso in dem Beispiele S. 24 Ziff. 2) die beiden Töne $\bar{b}$ und $\overline{cis}$, u. s. w.

Und Drittens ist das Subsemitonium der neuen Tonart zwar wie gesagt oft, eben so oft aber auch nicht der Ton welcher das neue V oder V_7 zum Leitakkorde macht; z. B.

$$\begin{array}{ccccccc} C & C_7 & F. & & a & G_7 & C. \\ \mathfrak{C}:I & \mathfrak{F}:V_7 & I. & \text{oder} & \mathfrak{a}:I & \mathfrak{C}:V_7 & I. \end{array}$$

Im ersten Beispiel ist nicht das *e* als Subsemitonium der neuen Tonart $\mathfrak{F}$, oder als Terz der leitenden Hauptseptimenharmonie C_7, der Leitton, sondern das b, die Septime dieser Harmonie, ist es; — und ebenso ist es im zweiten Beispiel nicht das h; sondern das g als Quinte der Hauptseptimenharmonie G_7, und ebenfalls deren Septime f, sind die Leittöne; und also zeigt sich auch hier das Resultat: allerdings verdient das Subsemitonium der neuen Tonart häufig den Namen Leitton; es verdient ihn aber nicht nur nicht ausschliesslich, sondern zuweilen auch gar nicht.

Uebrigens kann mir hier ganz gleichgiltig sein, dass die Tonlehrer einige der oben angeführten Beispiele von Ausweichungen als Ausnahmen, als elliptische katachrestische Harmonieenfolgen, als Antizipa-

tionen, oder der Himmel weis wie, erklären: — Man nenne sie wie man will; genug sie existiren, sind tadelfrei, und folglich sind sie giltige Beispiele, und zu mehr als dieses bedarf ich ihrer hier nicht; — was das übrige angeht, so werden wir auf dieselben nun bald näher zurükkommen.

Wieder Andere beschenken mit dem Namen Leitton sogar alle diejenigen Töne, „welche, wenn man in der Melodie unter „gewissen Umständen auf sie stösst, ohne „Beleidigung des Ohres in keine andere „als in die unmittelbar darüber oder „darunter liegende Stufe treten können" (Sulzer, Koch, u. a.) Leittönne wären also nach dieser Begriffsbestimmung nicht nur „alle zufällig erhöheten oder erniedrigten Töne der Tonart," sondern überhaupt jedes Intervall, welches nicht ganz freie Fortschreitung hat, also alle Septimen, nicht blos die der Dominante, — alle Vorhalte, und durchgehende Noten — —

Je mehr die musikalischen Schriftsteller in Gebrauche der Ausdrükke Leitakkord und Leitton untereinander abweichen, desto genauer wollen wir an die von uns oben §. 476 und 477 angenommene Bedeutung dieser Kunstausdrükke festhalten.

A.) *Aufzählung der verschiedenen Arten von ausweichender Modulation.*

§. 478.

Nach der oben, Seite 3, gegebenen Begriffsbestimmung ist eine Ausweichung

1.) ein Harmonieenschritt oder Harmonieenwechsel, wodurch zugleich

2.) ein Tonartenwechsel, ein Schritt in das Gebiet einer andern Tonart geschieht.

1.) Betrachtet man nun die Ausweichungen blos in ihrer Eigenschaft als Tonartenfolge oder Tonartenwechsel, und sieht also blos darauf: woher und wohin, d. h. aus welcher Tonart ausgewichen wird, und in welche Tonart, (§. 322.) oder mit andern Worten: fragt man blos: wie viele verschiedene Folgen einer Tonart auf die andere denkbar sind, so findet man 46 verschiedene Arten. Man modulirt nämlich:

a.) entweder aus einer harten Tonart in eine der 11 übrigen harten Tonarten, z. B. aus C-dur ins Cis-dur oder ins D-Es-E-F-Fis-G-As-A-B- oder H-dur. Dies sind eilf verschiedene Ausweichungen . . . 11

b.) oder aus einer harten Tonart in eine der 12 weichen, z. B. aus C-dur ins c-cis-d-es-e-f-fis-g-gis-a-b- oder h-moll; sind zwölf weitere Ausweichungen 12

c.) oder aus einer Molltonart in eine der zwölf Durtonarten, z. B. aus a-moll ins A-B-H-dur, u. s. w. sind wieder 12

Seite . . 35

Uebertrag . . 35

d.) oder endlich aus einem Mollton in einen der übrigen Molltöne, z. B. aus a-moll ins b-c-cis-moll, u. s. w. macht wieder 11

Gesammtzahl 46

Mit andern Worten: aus jeder Durtonart kann man in 11 andere Durtonarten und in 12 Molltonarten, überhaupt also in 23 andere Tonarten ausweichen; ebenso aus jeder Molltonart in 11 andere Moll- und 12 Durtonarten, oder überhaupt ebenfalls in 23 andere Tonarten. Diese zweimal 23 machen 46 verschiedene Hauptgattungen von Ausweichungen, deren jede von der andern wesentlich verschieden ist.

(Vogler hat offenbar zwei Möglichkeiten übersehen, wenn er §. 99 seiner Tonsezkunst deren nur 44 aufzählt.)

§. 479.

2.) Sieht man aber nicht blos darauf: woher und wohin ausgewichen wird, sondern auch darauf, von welcher der bisherigen Tonart anghörigen Harmonie und zu welcher der neuen Tonart angehörigen, der Harmonieenschritt geschieht, so sieht man leicht, dass in dieser Hinsicht eine jede der im vorigen Paragraphen aufgezählten 46 verschiedenen Ausweichungen für sich selbst wieder auch auf gar vielen ebenfalls wieder wesentlich von einander verschiedenen Wegen, durch gar viele wesentlich untereinander verschiedene Kombinazionen

von Harmonieen geschehen kann, wodurch denn noch eine weit grössere Manchfaltigkeit unter den möglichen Ausweichungen ensteht. Wir haben schon oben §. 379 berechnet, dass die Zahl der solchergestalt möglichen verschiedenen Ausweichungen sich auf 6616 beläuft.

B.) *Allgemeine Bemerkungen über den Werth oder Unwerth der verschiedenen ausweichenden Harmonieenfolgen.*

§. 480.

Dass jeder der im vorigen §. aufgezählten 6616 Fälle von allen übrigen wesentlich verschieden, jeder also von verschiedenem Gehalt und Werth, jeder eigenen Regeln unterworfen sei, und was von dem einen gilt, darum nicht auch von dem andern gelte, dieses ungeheure Feld also nicht durch allgemein absprechende Regeln, sondern nur durch einzelne Würdigung all dieser verschiedenen Fälle erschöpft werden könnte, eine solche Vereinzelung aber zu unmässiger Weitläufigkeit nöthigen würde, dies alles haben wir schon oben (§ 380 bis 391) bemerkt.

Wer mögte die Frage vollständig durchforschen „welche von den §. 478 berechneten „46 verschiedenen Ausweichungen sind erlaubt? „und auf welche der §. 379 berechneten 6616 „Arten sind sie zu machen erlaubt oder nicht „erlaubt? in welchen Fällen, unter welchen „Gestalten, in welchen Lagen oder sonstigen „Umstaltungen des einen oder des andern „Akkordes oder beider, auf welchen leichten

„oder schweren Zeiten, unter welchen sonstigen begünstigenden oder erschwerenden „Umständen, ist es gut, nicht gut, oder etwa „gar verboten, diese oder jene der 46 ver„schiedenen Ausweichungen auf diese oder „jene der 6616 Arten zu machen?" Wer mögte dieses Feld erschöpfen? — Ja, wollten wir in Ansehung dieser 6616 Fälle auch nur so ausführlich sein, als wir es von § 493 bis 469 in Ansehung der 272 leitereigenen Harmonieenfolgen waren, so würde auch dieses schon zu weit führen.

Wir sehen uns dadurch gezwungen, uns hier damit zu begnügen, das Wenige was sich im allgemeinen über den Werth oder Unwerth der verschiedenen Ausweichungen sagen lässt, vorauszuschiken, und durch einzelne belehrende Beispiele zu beleuchten; und demnächst das gesammte überreiche Gebiet nur flüchtig zu durchlaufen, und nur bei wenigen der merkwürdigern einzelnen Gattungen von Ausweichungen einen Augenblik betrachtend zu verweilen.

§. 481.

Das Wenige was sich über den Werth oder Unwerth der verschiedenen möglichen Ausweichungen im allgemeinen sagen lässt, ist: dass die Ausweichungen in nahe verwandte Tonarten gewöhnlich gelinder, die in sehr weit entfernte Tonarten aber im Durchschnitt genommen, dem Gehör auffallender, herber und greller sind.

Darum sind jedoch Ausweichungen in weit entfernte Tonarten doch nicht minder gut und brauchbar, als die in nah verwandte.

§. 482.

Denn einestheils erfordert zuweilen der Ausdruk auch das wirklich grellere und Auffallendere; anderntheils aber können auch Ausweichungen in weit entlegene Tonarten durch begünstigende Umstände zuweilen oft so gemildert und so leicht eingehend gemacht werden, dass sie alle Härte verlieren. Wir haben solche begünstigende Umstände schon oben als Linderungsmittel sowol leitereigener als ausweichender Harmonieenfolgen kennen gelernt, (§. 382 flgg.) und dürfen also hier nur bemerken, dass alles was wir oben als Linderungsmittel der Harmonieenfolgen überhaupt angeführt haben, auch zu Linderung der ausweichenden Harmonieenfolgen wirksam ist. Daher haben wir denn auch hier nur Weniges in Beziehung auf die Milderung ausweichender Harmonieenfolgen insbesondere anzuführen.

§. 483.

Ein besonders wirkungsvolles Mittel manche sonst grelle Ausweichung zu mildern und zu sänftigen, ist die Mehrdeutigkeit. Das Gehör lässt nämlich manche Ausweichung, die es sonst auffallend gefunden haben würde, sich alsdann weit eher gefallen, wenn der der Ausweichung unmittelbar vorhergehende Akkord als wirklich mehrdeutig (§. 369) das Gehör in Ungewissheit über die Tonart gelassen hatte.

Als Beispiel kann der S. 80 Ziff. 1.) angeführte Fall dienen. Dort ist das Gehör bei dem Akkord [c f a dis oder es] wirklich zweifelhaft, in welcher Tonart es sich befinde; und wenn darauf die Harmonie *B* erscheint, so nimmt das Gehör dieselbe willig als Tonika auf, ungeachtet *B*-dur mit der bisherigen

Tonart a-moll nur sehr weither verwandt ist. Man könnte sagen: das Gehör, welches den Stüzpunkt einer bestimmten Tonika ungern einen Augenblik entbehrte und sich deshalb gleichsam in der Irre fühlte, nimmt darum jede sich ihm darbietende Tonart um desto williger auf, gleichsam froh, sich nur irgend wo wieder zu Hause zu wissen, indess im Gegentheil dieselbe Ausweichung aus a ins B in dem S. 48 Ziff. 5) angeführten ähnlichen Beispiele das Gehör weit mehr befremdete, weil dort der dem B unmittelbar vorangehende Akkord dem Gehöre nicht wie der auf Seite 80 wirklich mehrdeutig, sondern dem Zusammenhang und seiner Lage und Gestaltung nach ziemlich unzweideutig als nicht ins B-dur, sondern bestimmt als ins a-moll gehörig erscheint.

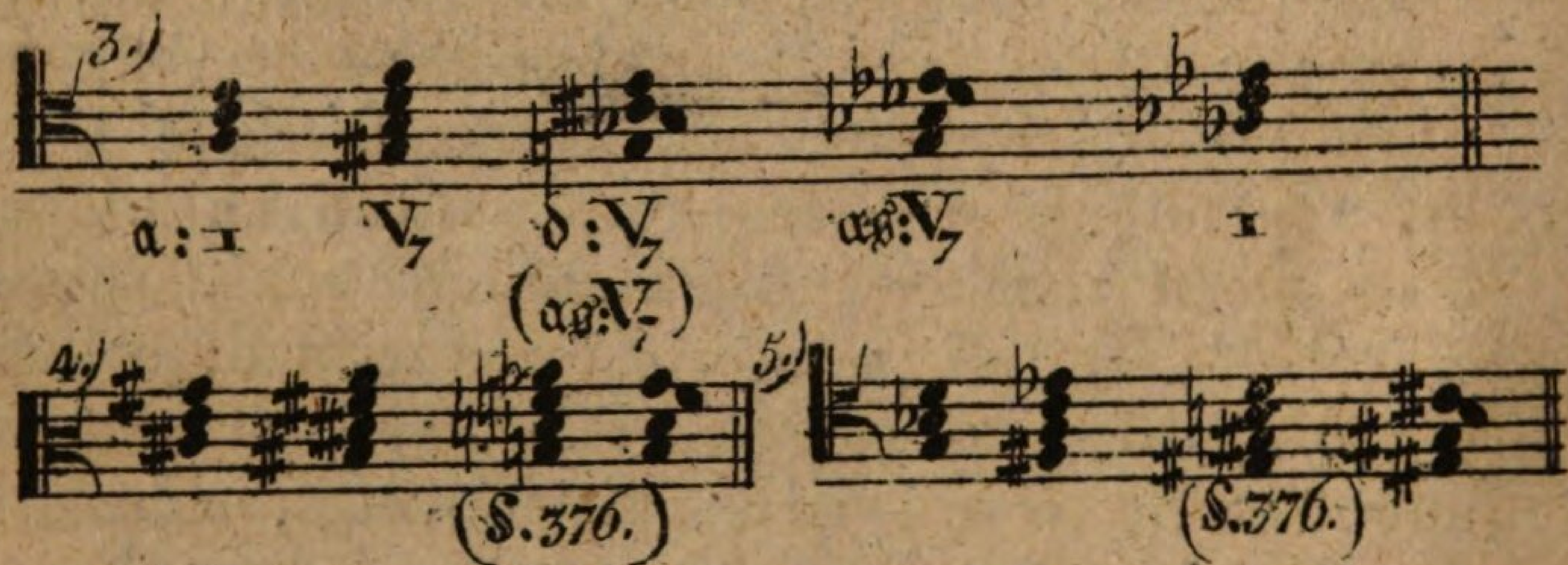
§. 484.

In den im vorigen §. angeführten Beispielen erschien die Ausweichung dem Gehör darum weniger befremdend, weil derselben ein Akkord vorhergieng, welcher das Gehör über die Tonart zweifelhaft gelassen hatte. Man kann aber eine sonst herbe Ausweichung auch schon dadurch ziemlich mildern, dass man derselben einen Akkord vorangehen lässt, welcher, wenn auch nicht wirklich mehrdeutig, sondern dem Zusammenhange nach bestimmt noch der bisherigen Tonart angehörig, doch an und für sich selbst betrachtet auch wol in der Tonart, wohin die Ausweichung geschehen soll, vorfindlich wäre. Z. B. im folgenden Sazze Ziff. 1) Vergl: §. 496. u: S. 252, 5)



erscheint der vierte Akkord dem Gehör, im Zusammenhange mit dem Vorhergehenden, bestimmt als d : V_7, und nicht etwa als h : V_7, und das Gehör ist also zwar nichts weniger als zweifelhaft über die Tonart; allein dieser gleichwol hier unzweideutige vierte Akkord wäre, an und für sich selbst betrachtet, doch auch in h-moll zu finden, als [G e ais $\overline{\text{cis}}$]; und wenn nun nach diesem den Tonarten h und d gemeinschaflichen Akkorde die Harmonie Fis_7 auftrit und eine Ausweichung in die von d-moll sehr entfernte Tonart h-moll bewirkt, so fällt diese Ausweichung dem Gehöre hier lange nicht so grell auf, als der Fall sein würde, wenn dem Fis_7 eine andere in h-moll gar nicht vorfindliche Harmonie vorhergegangen wäre, wie oben bei Zff. 2).

Ebenso wird in folgendem Beispiele Zff. 3)



der Uebergang aus a-moll durch d-moll ins sehr weit (§. 291) entfernte as-moll dadurch begünstigt, dass der dem Uebergang ins as unmittelbar vorangehende Akkord [g b cis e] doch als [g b des fes] auch in as-moll zu finden wäre. Von derselben Art sind die Beispiele Ziff. 4) und 5.), wo aus cis-moll durch fis-moll ins E-dur, und aus g-moll durch c-moll in fis-moll gegangen wird.

So auch wird in folgendem Beispiel



aus G-dur zuerst ins a-moll, und von da weiter ins fis-moll und Fis-dur ausgewichen. (Ich sage: zuerst aus G ins a; das $\overline{\text{eis}}$ im zweiten Takt erscheint nämlich dem Gehör in der ersten Hälfte des Taktes weit eher für $\overline{\text{f}}$, die Grundharmonie also eher $\mathcal{E}_7$ mit kleiner None, (§. 338) und der Akkord, welcher eigentlich als [d gis h $\overline{\text{f}}$] geschrieben sein sollte, ist nur der nachfolgenden $\mathcal{Gis}_7$-Harmonie zu Liebe schon vorläufig als [d gis h $\overline{\text{eis}}$] geschrieben. §. 376.) Die Ausweichung aus G und a ins fis und Fis ist nun eine sehr entfernte, (§. 291) und würde dem Gehöre sehr hart auffallen, wenn nicht der vorhergehende Akkord [d gis h $\overline{\text{eis}}$ oder $\overline{\text{f}}$] in der Art mehrdeutig und den Tonarten a und fis gemeinschaftlich wäre, dass er an und für sich selbst betrachtet doch auch in der Tonart fis (als V_7 mit kleiner None) zu finden wäre.

Ja, wenn man in Anschlag bringen will, dass der fragliche Akkord dem Gehöre wol auch als $\mathcal{G}_7$ erscheinen könnte, so kann man diese Ausweichung auch selbst in die im vorigen §. erwähnte Klasse zählen.

Von ähnlicher Art ist der berühmte und so oft nachgebetete Uebergang aus B, oder

eigentlich aus Es, (oder durch Es) ins D-dur in Mozarts Don Juan (im Sextette des zweiten Aufz.)

7) And^{te}



Das Gehör vernimmt nämlich hier den Akkord [B $\bar{d}$ $\bar{f}$ $\overline{gis}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{f}}$] im dritten Takte nicht als d: ii^{o}_{7}, sondern als Es: V_7 (§. 338) wenigstens beim erstmaligen Anhören (§. 355), — (denn dass Mozart den Ton $\overline{gis}$ oder $\overline{as}$ der bevorstehenden Ausweichung zu Liebe schon vorläufig als $\overline{gis}$ geschrieben hat (§. 376) bemerkt das Gehör begreiflich nicht;) der dem neuen D: I vorhergehende Akkord ist also dem Zusammenhange nach nicht wirklich mehrdeutig (§. 483), sondern ein blos gemeinschaftlicher Akkord. Dennoch klingt die wenn auch entfernte Ausweichung nicht hart, und zwar unter andern hauptsächlich darum, weil der dem neuen D: I vorangehende Akkord [B $\bar{d}$ $\bar{f}$ $\overline{as}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{f}}$] doch als [B $\bar{d}$ $\bar{f}$ $\overline{gis}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{f}}$] auch in d-moll, ja selbst auch in D-dur (§. 361), vorfindlich wäre.

Von ähnlicher Art ist die Ausweichung aus a-moll durch d-moll ins h-moll S. 82, so wie auch die auf S. 83, wo Harmonieen aus h-moll und B-dur unmittelbar aufeinander folgen; auch die ins c-moll und ins B-dur S. 186 Ziff. 6.) und 8.); auch Seite 53 die Folge Es: V_7, d: I.

Ebenso wird in dem S. 43 angeführten Beispiele der Uebergang aus C-dur in das entfernte h-moll dadurch sehr begünstigt, dass dem *h*-Akkorde der auch in h-moll vorfindliche e-Akkord vorhergeht. — (Uebrigens liesse sich vielleicht auch sogar behaupten, dass in diesem Beispiele selbst die dem *h*-Akkord vorhergehende Harmonie *e* dem Gehöre wirklich schon nicht ganz unzweideutig als III von C-dur erschien: denn da schon an sich selbst die Harmonie III dem Gehör nicht sehr geläufig, ja, man kann sagen, etwas ungewöhnliches ist, (§. 343 N. 3) das Gehör daher auch schon überhaupt nicht besonders geneigt ist, eine Harmonie für III zu nehmen, so wird es, wenn hier die e-Harmonie in der zweiten Hälfte des zweiten Taktes abermals anschlägt, schon zu zweifeln anfangen, ob es dieses e nicht etwa für etwas anderes als für C:III nehmen solle.)

Auch folgendes Beispiel aus dem zweiten Finale von Don Juan

8).



D:I V F:I V7 I V I

(F:V)

ist von ähnlicher Art: Nach einem Sazze in D-dur fängt unmittelbar ein neuer Saz mit F:I an: dabei ist jedoch die so einzeln dazwischen anschlagende Note e bemerkenswerth. Das Gehör weis in der That nicht so recht, was es mit diesem e anfangen, wofür es dasselbe

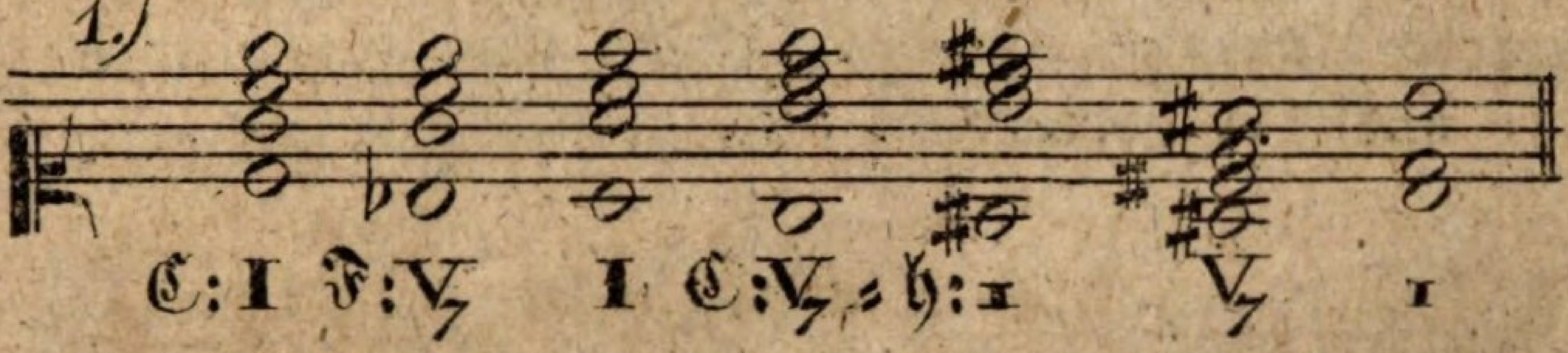
halten soll? Am einfachsten liesse es sich etwa als eigentliche Quinte der Harmonie 𝔇:V erklären (oder, wie wir in der Folge sehen werden, etwa als durchgehende Note.) — Allein nächstdem hat dies ē doch auch noch eine andere hier nicht wirkungslose Beziehung: es könnte nämlich doch auch wol eigentliche Terz der Harmonie 𝔉:V_7 sein; und in dieser Hinsicht trägt es, (zumal bei wiederholtem Anhören der Stelle, (§. 355) nicht wenig dazu bei, den Uebergang aus 𝔇 in 𝔉 dem Gehör eingänglicher zu machen: wie man dies leicht fühlen wird, wenn man das ē auslässt, und nach *D* sogleich *F* ergreift.

An diesen wenigen Beispielen sieht man, von wie fruchtbaren Folgen die verschiedenen Arten von Mehrdeutigkeit in dem unermesslichen Felde der Ausweichungen sind. (Heinrich Christoph Koch in Rudolstadt hat sogar ein ganzes 16 Bogen starkes Musterbuch drukken lassen, voll Exempel blos von solchen Ausweichungen, welche durch die enharmonische Mehrdeutigkeit eines vorhergehenden verminderten Akkordes vermittelt werden, welches aber, statt das unendlich reichhaltige Feld zu erschöpfen, oder wenigstens seinen Umfang und seine Reichhaltigkeit denen, die es benuzzen mögten, zu zeigen, blos rein empirisch wenige einzelne von den tausend und abermal tausend auf diesem Felde möglichen Ausweichungsformeln, (nur in alle Tonarten transponirt) aufstellt, und so, statt eines Reichthums an wirklich verschiedenen Formeln dieser Gattung, nur zahllose unnöthige Wiederholungen einer äusserst dürftigen Anzahl von Formeln enthält.)

§. 485.

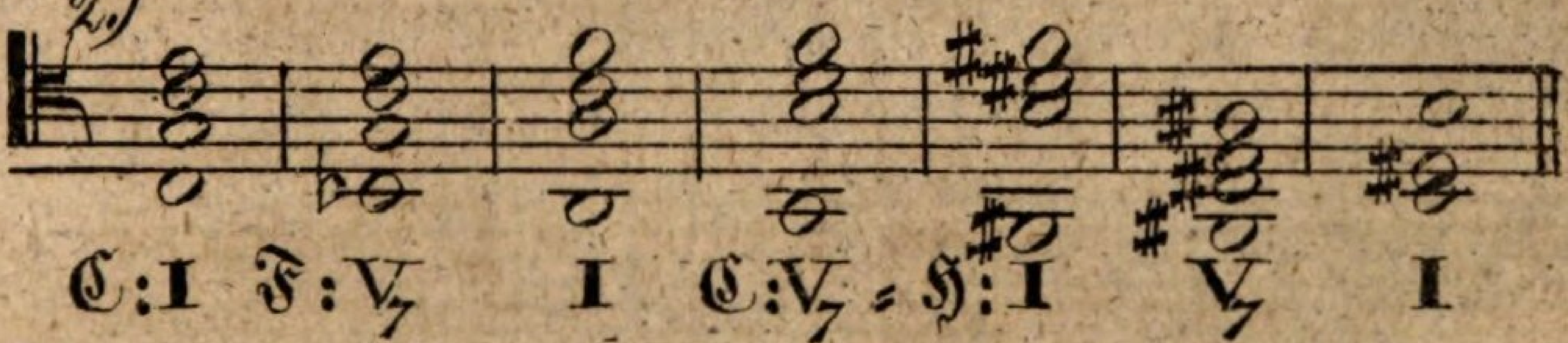
Ferner sind diejenigen Ausweichungen, welche durch die Sextquartenlage des neuen tonischen Akkordes bewirkt werden (§ 350), meistens sehr gelinde, so dass man durch diese Art auszuweichen ohne Härte oft in sehr entfernte Tonarten übergehen kann, z. B. aus C-dur ins h-moll. Ziff. 1.)

1.)



Ja selbst ins H-dur könnte man auf dieselbe Art übergehen. Ziff. 2.)

2.)



Indessen ist es hier doch auch nicht die Quartsextenlage allein, welche die Harmonieenfolge begünstigt; sondern ein mitwirkender günstiger Umstand ist auch, dass der dem neuen h:I vorangehende Akkord $[g\ \bar{h}\ \bar{\bar{d}}\ \bar{\bar{f}}]$, welcher grade klingt wie $[g\ \bar{h}\ \bar{\bar{d}}\ \bar{\bar{eis}}]$, in dieser leztern Eigenschaft doch auch wol in h-moll (als II^{o}_{7} mit erhöhter Terz) zu finden wäre. Sieh den vorhergehenden §. 484.)

Ebenso wird auch in dem vorhin S. 206 angeführten Beispiele der Uebergang aus B-

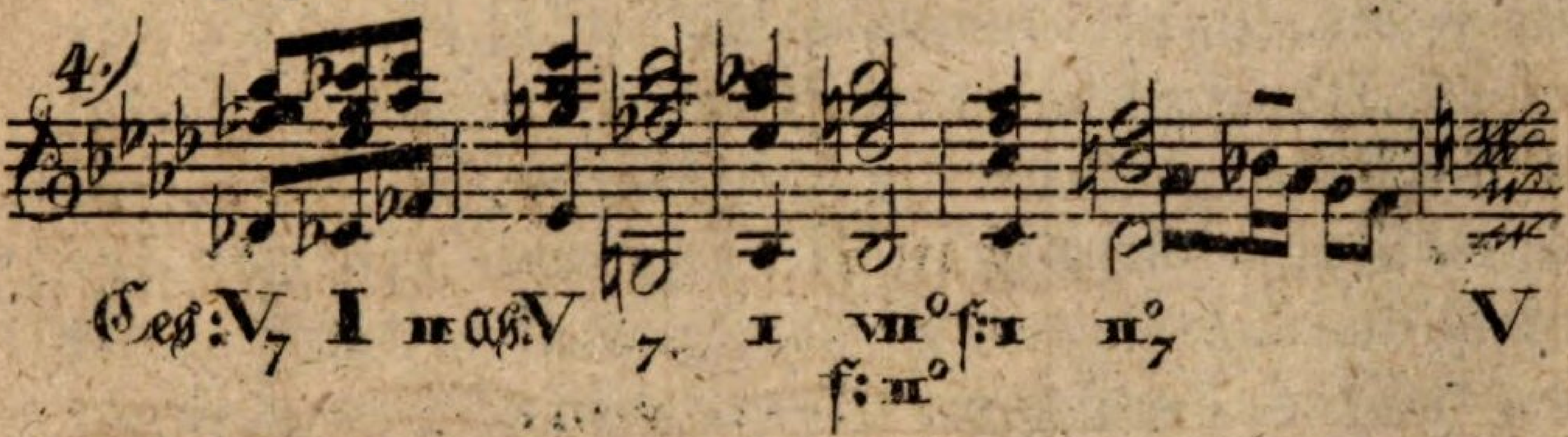
dur oder Es-dur ins D-dur, nebst der Mehrdeutigkeit des vorhergehenden Akkordes, zugleich auch sehr durch die Quartsextenlage des D-Akkordes begünstigt.

Ebenso wird im „Dies irae“ meines Requiem ein Uebergang aus es-moll in das entfernte c-moll zugleich durch die den beiden Tonarten gemeinschaftliche Harmonie d°_{7} (es: vii° oder c: ii°, S. §. 257) und durch die Quartsextenlage, in welcher die Harmonie es: I auftrit, vermittelt und gemildert;



wozu jedoch nebstdem auch überhaupt der glatte Stimmenfluss (§. 389) das seinige mit beiträgt, so wie vielleicht auch der Umstand, dass das Tonstük im Ganzen aus c-moll geht, und der besagte Uebergang also nur eine Rükkehr in die vom Gehör ohnedies noch nicht ganz vergessen gewesene Haupttonart des Stükes ist. (§. 357 folg.)

Ebenso bin ich im Adagio eines Violintrios (Op. 26 Augsb.) aus as-moll ins f-moll übergegangen:



Auch in folgender Stelle des bekannten Mozart'schen Klavierquartettes:



wo nach f : V_7 ein neuer Saz mit Des : I anfängt, entspringt die ungemeine Anmuth des Ueberganges aus dem Vereine mehrer günstiger Umstände: der Sextquartenlage der neuen tonischen Harmonie, dem vorhergehenden Quintabsaz, (§. 388) und selbst auch aus der Mehrdeutigkeit des Akkordes [g des b.]. (§. 483.)

§. 486.

Uebrigens müssen wir es wiederholen, dass, wie verschiedenartig auch die Wirkung der

vielen möglichen Ausweichungen ist, wir doch keine Ausweichung als gradezu unbrauchbar unbedingt zu verwerfen uns getraueten, weil theils beinahe keine ist, welche sich nicht durch Linderungsmittel beschönigen und lasuriren liesse, theils auch wirklich harte und herbe Uebergänge oft zwekmässig und dem beabsichtigten Ausdruk angemessen sein, ja zuweilen selbst nothwendig werden können. Wenn z. B. in v. Beethovens Schlacht von Vittoria der Sturmmarsch aus As-dur sich, plözlich, und ohne alle vermittelnde Harmonie, in A-dur wirft, dann ebenso sich alsbald in B-dur stürzt, dann gleich ins H-dur, und zulezt von da noch ungestümer gradezu ins Es-dur, (S. meine Beurtheilung in N.° 145 und 146 der Jenaischen allg. Liter. Zeitung, v. J. 1816) so ist dies freilich eine ganze Reihe von nichts weniger als anmuthigen, ja von fast grässlichen Uebergängen: aber wahrlich hier wo sie stehen, ein herrlich treffendes Bild. — Ebenso hat Haydn zu seinem Gemälde des Chaos, Harmonieenfolgen benuzt, die in Tonstüken anderer Art eben so übel angebracht wären, als sie hier, wo sie stehen, glüklich gewählt sind; u. s. w.

Anmerkung.

Unsere theoretischen Schriftsteller, welche nun einmal überhaupt so gerne verbieten, ermangeln auch nicht, bald diese bald jene Ausweichung für verboten zu erklären. Es wäre leicht, eine merkwürdige Zusammenstellung solcher Verbote, als Seitenstük zu den in der Anmerkung S. 103 u. flgg. gewürdigten Verboten, zu liefern. So stellen zu B. mehrere Tonlehrer das Gesez auf, dass man aus jedem

Tone nur in die nächstverwandten Tonarten ausweichen dürfe. Unter andern sagt Vogler (in seiner Tonwissenschaft und Tonsezkunst, §. 64 der Tonsezkunst, S. 70): „Für die Ausweichung „giebt es nur ein einziges, aber allge-„meines Gesez: dass nicht über eine Stufe „gesprungen werde, welche der Abstand „um ein ♯ oder ♭ in Ansehung der Vor-„zeichnung ist.“

Man weis wahrlich gar nicht was man sagen soll zu solchen Verboten, welche zu beobachten keinem Tonsezzer einfällt, deren Erfinder selbst nie daran gedacht haben, sie in der Ausübung zu beobachten, und von denen man überhaupt gar nicht weis warum sie aufgestellt worden, wenn man jemals gehört und empfunden hat, mit wie trefflicher Wirkung in klassischen Werken der besten Tonsezzer, und z. B. Voglers selbst, zuweilen unmittelbar in weit entfernte Tonarten ohne alle Härte ausgewichen wird.

Beispiele eigens anzuführen, wäre wol mehr als überflüssig! Wollte man aber dennoch deren welche gerne vor Augen haben, so werfe man nur einen Blik unter andern auf die Stellen S. 206 und 207; oder auch auf die von Vogler selbst entlehnte S. 181 des 1ten Bandes. Vergl. auch S. 43, 82, 83, 186, 203 Zff. 1); S. 204; S. 205; S. 209 u. flgg.

Noch ein Paar Worte mehr werden wir weiter unten (bei Gelegenheit der Lehre von der modulatorischen Anlage der Tonstükke überhaupt) hierüber sagen.

C.) *Eintheilung der verschiedenen Ausweichungen nach der Harmonie, durch welche sie geschehen.*

§. 487.

Das von §. 480 bis hieher gesagte ist ungefähr alles was sich über den Werth oder Unwerth, über die Annehmlichkeit oder Unannehmlichkeit der verschiedenen ausweichenden Harmonieenfolgen, im allgemeinen sagen lässt: die spezielle Durchgehung aller einzelnen ersinnlichen ausweichenden Harmonieenfolgen aber würde, wie schon mehrerwähnt, eine allzu ermüdende Ausführlichkeit fordern.

Um indessen doch auch hier Einiges, und so viel wie möglich, zu thun; wollen wir die Gesammtheit aller ausweichenden Harmonieenfolgen nach folgenden Abtheilungen noch einmal flüchtig durchlaufen: wir wollen nämlich blos darauf sehen, durch welche Harmonie die Ausweichung geschieht; ob nämlich der Akkord, welcher die Ausweichung bewirkt, (der Leitakkord, §. 476,) die Harmonie der ersten, oder der zweiten, oder welcher sonstigen Stufe der neuen Tonart ist.

§. 488.

Der bei weitem grösste Theil aller vorkommenden Ausweichungen geschieht durch die Dreiklangsharmonie der ersten, oder durch die Septimen- oder Dreiklangsharmonie der fünften Stufe, (durch I oder 1, durch V_7 oder auch V.) Seltener sind Ausweichungen durch die Dreiklangs- oder Septimenharmonie der vierten oder der zweiten Stufe, (durch IV oder

$\mathrm{IV}_{\not 7}$, iv, iv_{7}, oder durch ii, ii_{7}, ii° oder ii°_{7};) noch seltener alle übrige.

Wir wollen zuerst diejenigen Ausweichungen betrachten, welche durch eine der drei oder vier wesentlichsten Harmonieen (§. 207) der neuen Tonart geschehen, oder, mit andern Worten: wo der Leitakkord eine der wesentlichsten Harmonieen der Tonart ist; und demnächst diejenigen, welche durch eigenthümliche Nebenakkorde der neuen Tonart geschehen.

1.) Ausweichungen durch die Dreiklangsharmonie der ERSTEN Stufe der neuen Tonart, durch I oder i.

§. 489.

Die erste Art von Ausweichungen durch die neue tonische Harmonie selbst bilden diejenigen, welche dadurch bewirkt werden, dass man einen neuen Saz, Perioden oder Abschnitt gleich mit einer neuen tonischen Dreiklangsharmonie anfängt. Beispiele solcher Ausweichungen haben wir schon oben mehrfältig gesehen. Seite 37 Ziff. 1); S. 38 Z. 2) 3); S. 77; S. 95; S. 96; S. 207; S. 211 Ziff. 5.)

Diese Art auszuweichen nennt man auch häufig nicht ausweichen, sondern gebraucht statt dessen wol den Ausdruk: fallen, und sagt z. B. das Stük fällt ins As; die Minuette geht aus D-dur, fällt aber beim Trio ins h-moll, u. s. w.

§. 490.

Eine zweite Gattung von Uebergängen durch die neue tonische Harmonie selber bilden diejenigen, welche durch Hilfe der Quartsex-

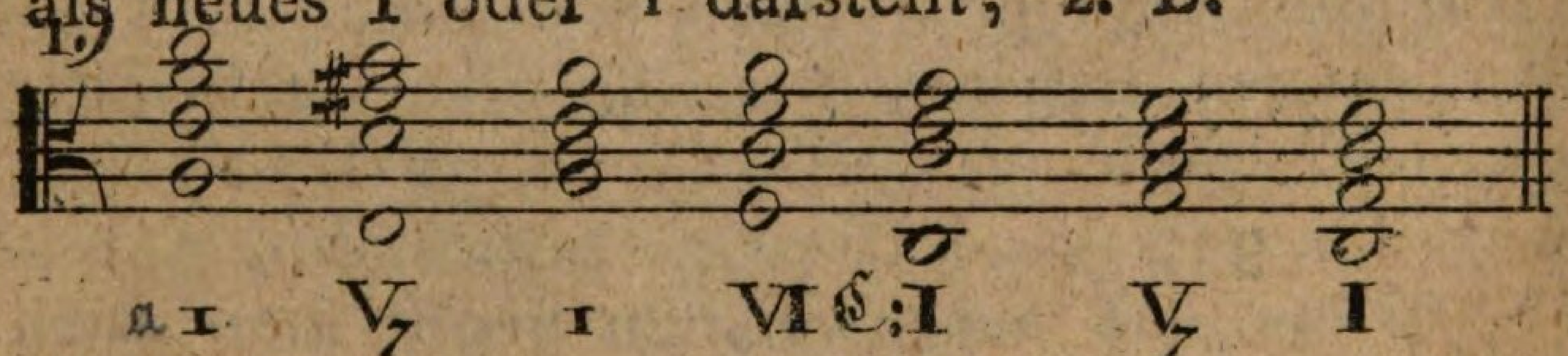
tenlage geschehen. Auch hievon sahen wir Beispiele in Menge im §. 350; auch Seite 48 Ziff. 5.) 6.); S. 53; S. 83; §. 418 Ziff. 3.) 4.); S. 171 Ziff. 18); S. 186 Ziff. 6); S. 205; S. 206; S. 209 Ziff. 1) und 2); S. 210 und S. 211 Ziff. 4 und 5); und haben gefunden, dass Uebergänge dieser Gattung gröstentheils sehr gelinde, und oft ausnehmend anmuthig sind. (§. 485.)

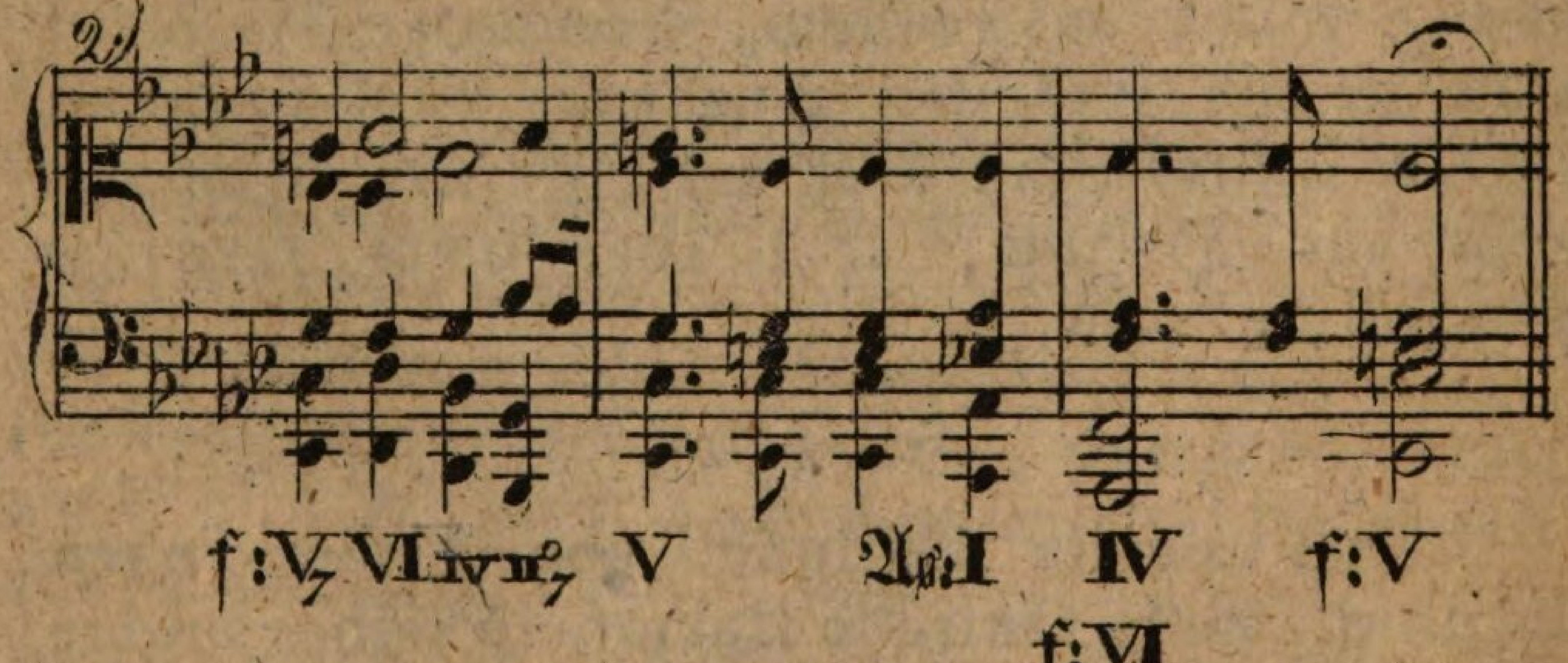
§. 491.

Eine dritte Gattung bilden diejenigen, welche durch das Auftreten einer neuen tonischen Harmonie in andern bekannten Lagen geschehen: (§ 351.) z. B. Seite 43 Ziff. 3.) S. 47 Ziff. 3.); §. 423 Ziff. 2.); S. 51 Ziff. 3.), S. 52 Ziff. 3.); S. 58.

§. 492.

Endlich gehören auch diejenigen Fälle hieher, wo eine an sich der bisherigen Tonart fremde Dreiklangsharmonie auftrit, welche nach dem Grundsazze der Trägheit sich dem Gehör als neues I oder ı darstellt, z. B.





Von ähnlicher Art sind die Ausweichungen Seite 61; S. 62; S. 64 Ziff. 2.); S. 70 Ziff. 3.); S. 81; S. 125; §. 408 Ziff. 3.); §. 423 Ziff. 2); allenfalls auch die aus fis-moll ins Fis-dur, S. 205.

Ebenso ist folgende Stelle aus N.° 5 meiner Gesänge Op. 17, Seite 10:



eine Ausweichung aus d-moll ins a-moll mittels der in d-moll leiterfremden Harmonie *a* als 1 von a.

Ebenso lässt sich in folgender Stelle aus der Introduktion zur S c h ö p f u n g von J. H a y d n:



der *Es*-Akkord des dritten ~~zweiten~~ Taktes nicht anders erklären, als, nach dem Trägheitsprinzip,

für Es:I, also für eine Abschweifung ins Gebiet von Es-dur, welche aber freilich ohne dauernde Folge bleibt, indem gleich darauf die Harmonie *c* als tonische Harmonie (§. 357 u. flg.) wieder erscheint, und in ihre alten Rechte wieder eintrit.

2.) Ausweichungen durch die Harmonie der FÜNFTEN Stufe der neuen Tonart, durch V_7 oder V.

§. 493.

Ebenfalls sehr häufig, ja, die gewöhnlichsten von allen Ausweichungen, sind die, welche durch die Harmonie der fünften Stufe der neuen Tonart geschehen, durch V oder V_7; vorzüglich die lezteren. Das weis so zu sagen jedes Kind, dass man, um in eine andere Tonart überzugehen, nur den † ~~Dominanten-~~ akkord dieser Tonart zu greifen braucht:

† Haupt. septimen.



C:I G:V_7 I. C:I Des:V_7 I. C:I fis:V_7 I. C:I h:V_7 I.

§. 494.

Diese Ausweichungen, nämlich die mittels der Hauptseptimenharmonie der neuen Tonart, gehören denn auch in so fern unter die bestimmtesten und unzweideutigsten, als die Hauptseptimenharmonie an sich selbst die unzweideutigste aller Harmonieen ist

(§. 266) Indessen kann doch nicht jede Ausweichung durch die Hauptseptimenharmonie ohne Weiteres hervorgebracht werden, weil auch diese Harmonie *a.*) theils in Ansehung des Modus, (§. 266.) theils *b.*) enharmonisch, (§. 185) mehrdeutig ist, auch insbesondere *c.*) ihre Umstaltungen bald der einfachen, bald *d.*) der enharmonischen Mehrdeutigkeit unterworfen sind.

a.) Eine Ausweichung z. B. aus C-dur ins E-dur lässt sich nämlich nicht unmittelbar durch den Akkord $\mathcal{H}_7$ bewirken; denn die Harmonie $\mathcal{H}_7$ ist zwar wol der Dominantenseptimenakkord von E-dur, sie ist es aber auch von e-moll; und wenn man also nach C-dur die Harmonie $\mathcal{H}_7$ hören lässt, so erscheint dieser Akkord dem Gehör, dem Gesezze der Trägheit zu Folge, nicht als V_7 von E, sondern von e: (vergl. S. 24.) und wenn man sodann nach diesem $\mathcal{H}_7$ gleichwol $\mathcal{E}$ als I folgen lässt, so ist zwar n u n m e h r eine neue Ausweichung wirklich ins E-dur geschehen; aber beim Auftreten der Harmonie $\mathcal{H}_7$ war diese noch nicht, sondern nur erst eine Ausweichung ins e-moll vorhanden.

1.)



b.) So auch: wenn man aus a-moll z. B. ins B-dur durch den Hauptseptimenakkord der Tonart B-dur, (durch $\mathcal{F}_7$) ausweichen wollte, so wird das Gehör leicht diesen Akkord nicht für $\mathcal{F}_7$, sondern etwa für h°_7 verstehen,

wie in den Beispielen Zff. 4) und 5) S. 48; und wenn man nach diesem Akkorde dennoch die *B*-Harmonie folgen lässt, wie bei Zff. 5) daselbst, so ist dieses erst eine Ausweichung ins 𝔅-dur, nicht aber hatte schon der vorige Akkord das Gehör in diese Tonart versezt; (ausgenommen etwa bei mehrmaliger Wiederkehr derselben Stelle. Sieh S. 50 unten.)

c.) Oder: wollte man z. B. aus 𝔞-moll ins 𝔈-dur durch die Hauptseptimenharmonie $\mathcal{G}_7$ mit grosser None und ausgelassenem Grundton übergehen, so würde das Gehör diesen Akkord in den meisten Fällen weit eher für $\mathcal{h}^{\circ}_7$, also für II°_7 der bisherigen Tonart 𝔞-moll, als für $\mathcal{G}_7$ nehmen; (§. 171, §. 337.) und wenn also im folgenden Beispiele bei Zff. 1)



nach dem Akkord [h f a d] die Harmonie *G* als I folgt, so ist zwar wol durch das Erscheinen dieses *G*-Akkordes eine Ausweichung ins 𝔈-dur geschehen; nicht aber war dieselbe schon durch den vorhergehenden Akkord bewirkt, welcher vielmehr dem Gehöre noch unverrükt als 𝔞:II°7 erschienen war, und nach welchem es weit eher *E* erwartet hatte, wie bei Ziff. 2.)

d.) Ebenso: wenn man z. B. aus 𝔞-moll ins c-moll durch die Hauptseptimenharmonie $\mathcal{G}_7$ mit kleiner None und ausgelassener Grundnote ausweichen wollte, so würde das Gehör

einen Akkord wie [H d f as] gewiss nicht für $\mathcal{G}_7$, sondern bestimmt für [H d f gis] und somit für $\mathcal{E}_7$, als V_7 nicht von c-moll, sondern von der bisherigen Tonart a-moll, vernehmen: und wenn man auf einen solchen Akkord doch c folgen lässt, so geschieht e r s t d a d u r c h eine (und zwar nicht eben angenehm klingende) Ausweichung ins c-moll:



Man sieht also, dass auch die Hauptseptimenharmonie nicht eine jede Ausweichung unzweideutig zu begründen vermag.

§. 495.

Uebrigens lassen Ausweichungen welche durch die Hauptseptimenharmonie der neuen Tonart geschehen, wenn die neue Tonart eine von der bisherigen weit entfernte ist, auch die ganze Härte der entfernten Ausweichung fühlen, wenn dieselbe nicht durch andere Milderungsmittel gesänftigt ist. Man sehe z. B. die Ausweichung aus d-moll ins h-moll S. 203 Ziff. 2) — oder man versuche, die S. 210 befindliche Ausweichung aus es-moll ins c-moll, welche dort durch die Quartsextenlage des leitenden tonischen Akkordes, und durch die Mehrdeutigkeit der demselben vorangehenden verminderten Dreiklangsharmonie $d^{\circ}{}_7$ vermittelt wird, ohne diese Linderungsmittel unmittelbar durch die Hauptseptimenharmonie zu bewirken: und man wird

finden, dass so die ganze dort verdekt gewesene Härte der entfernten Ausweichung hier wieder fühlbar wird.



§. 496.

Ueberhaupt hängt die verschiedene Wirkung auch dieser Ausweichungen sehr davon ab, welche Harmonie dem Leitakkord unmittelbar vorhergeht. So ist z. B. die Ausweichung aus g-moll ins d-moll durch die Harmonie *A* oder *A*7 an sich wol nichts weniger als entfernt oder sonst befremdend: sie nimmt aber wirklich einen Zug von Härte und fast von Wildheit an, wenn man das *A* oder *A*7 grade nach der Harmonie der sechsten Stufe der vorigen Tonart folgen lässt. Ich habe die Härte solcher Zusammenstellung absichtlich benuzt in dem Liede: „Sturmesdräuen" im 4ten Hefte meines „Leier und Schwert"; wo auf diese Art aus g-moll durch *A*7 ins d-moll, und dann ebenso durch *E* ins a-moll ausgewichen wird.

Vegl: S: 232. ziff: 5)



Solche und tausend andere Umstände und Zusammenstellungen können auf die Wirkung der verschiedenen Ausweichungen dieser Klasse den verschiedensten und bald glüklichsten bald unglüklichsten Einfluss haben: diese Umstände aber alle aufzusuchen und nach Umständen zu benuzen, müssen wir dem eigenen Fleise, Nachdenken und Erfahrung der Leser überlassen.

§. 497.

Ausweichungen mittels der Hauptseptimenharmonie einer neuen Tonart erscheinen übrigens auch oft als Vermeidung eigentlicher oder nachgebildeter Kadenzen, wenn man nämlich unmittelbar nach einer Haupt- oder nach einer Nebenseptimenharmonie, statt einer leitereigenen Dreiklangsharmonie, eine zu einer neuen Tonart gehörige Hauptseptimenharmonie folgen lässt; (§. 470.) z. B.



Anmerkung.

Diese leztere Art von Harmonieenfolge wird von Vogler (Tonsezkunst S. 41 §. 15; S. 70 §. 64.) namentlich verboten, theils

weil die Ausweichung über eine Stufe springt, (vergl. die Anm. S. 212) theils weil das $\overline{f}$, statt sich aufzulösen, stille stehen bleibt. Ueber Ersteres haben wir am angeführten Orte schon gesprochen, von Lezterem wird in der Lehre von der Stimmenführung die Rede sein. (Vergl. S. 185.)

Auch die Harmonieenfolge $\mathcal{G}_7 \sharp \mathcal{C}_7$ (Sieh das obige Beispiel Ziff. 3) pflegen die Theoretiker zwar nicht für verboten zu erklären, wissen sie aber doch wieder nur durch künstliche Fictionen, unter der Firma: „V o r a u s n a h m e i n e r d u r c h g e h e n d e n N o t e" als erlaubt passiren zu lassen. Wir werden auch darauf bei der Lehre von der Stimmenführung zurükkommen.

§. 498.

Man macht oft ganze Reihen solcher vermiedenen Kadenzen, wie z. B. oben Seite 11 Ziff. 5.); auch so, dass die Hauptseptimenharmonieen sämmtlich mit kleiner None erscheinen: Ebendaselbst Ziff. 6.) auch §. 374.

(Akkordenfolgen dieser leztern Art waren Lieblingsmodulationen unseres G l u c k, der, so oft er irgend etwas Bedeutsames auszudrüken hatte, fast kein anderes Kunstmittel in Wirkung zu sezzen gedachte, als solche Reihen von verminderten Akkorden. Fast jede Blattseite seiner Opern liefert hievon Belege.)

§. 499.

So viel über Ausweichungen mittels der Hauptseptimenharmonie der neuen Tonart. Mehre Beispiele findet man S. 11 Ziff. 5.) 6.);

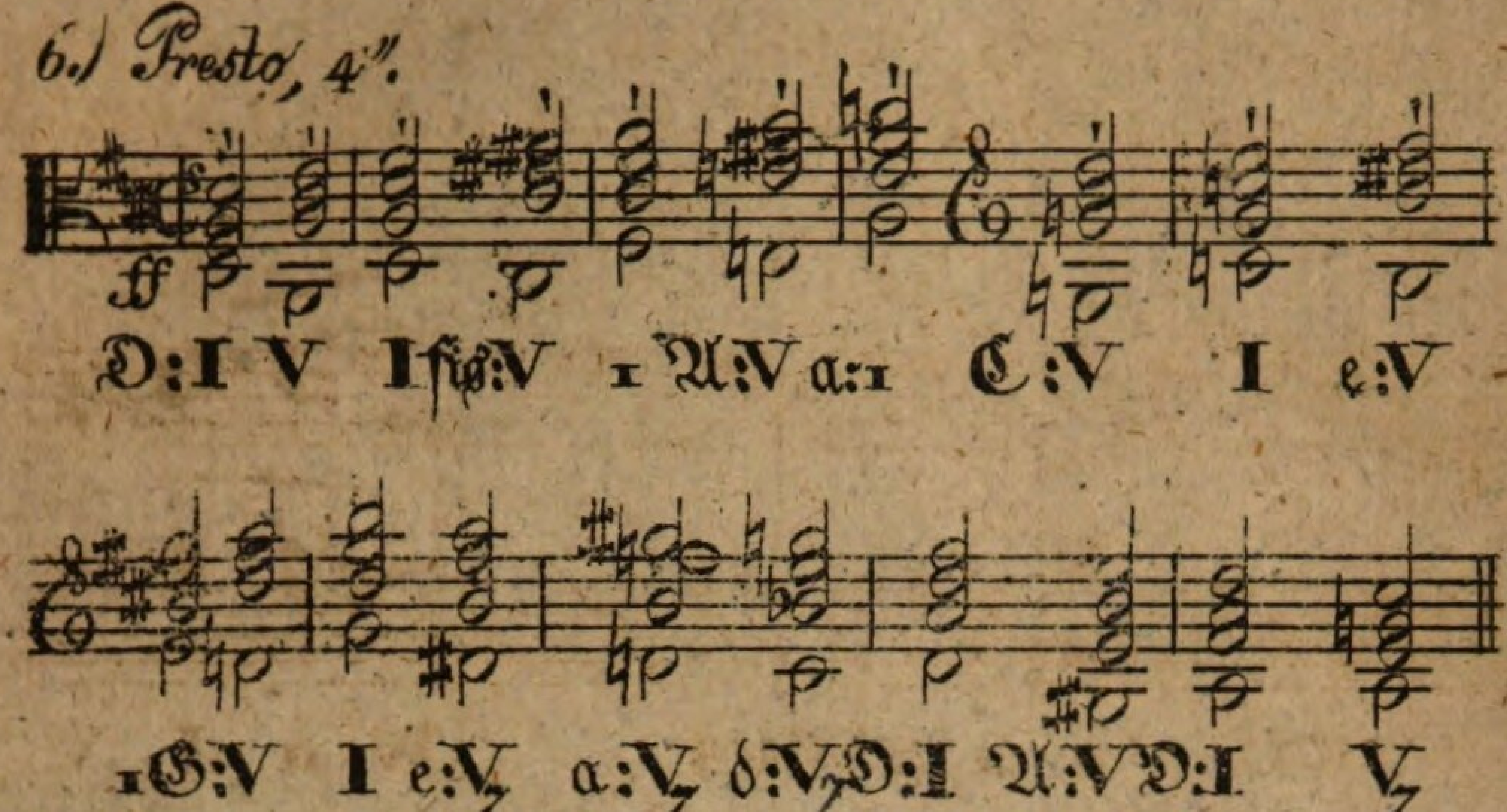
S. 12 Ziff. 12.) 13.); S. 24 Z. 2.); S. 26 Z. 4.) 5.) 6.); S. 27 Z. 2.); S. 30 Z. 1.); S. 32 Z. 2.) 3); S. 33 Z. 1.) 2.); S. 44; S. 47; S. 48 Z. 6.); S. 52 Z. 4.); S. 56; S. 57; S. 58; S 59; S. 61; S. 62; S. 63; S. 64; S. 65; S. 66; S. 68; S. 70; S. 80 u. flg.; S. 82; S. 83; S. 86; S. 115 Z. 23.); S. 168 Z. 21.) 22.); S. 171 Z. 18.); S. 186; S. 203; S. 204; S. 205; S. 209.

§. 500.

Aber auch die blose Dreiklangsharmonie der fünften Stufe der neuen Tonart kann, obgleich sie an sich selbst weit mehrdeutiger ist als die Hauptseptimenharmonie, doch schon allein vermög des Prinzipes der Trägheit sehr häufig als Leitakkord dienen: z. B. bei allen Ausweichungen aus einer Dur- oder Molltonart; in deren Verwandte aufsteigender Linie: Zff. 1) und 2), — aus einer Molltonart in ihre nächste Verwandte absteigender Reihe: Zff. 3.), — aus einer Durtonart in die Molltonarten ihrer Seitenverwandten rechter Seite: (S. §. 291): z. B. aus C-dur ins a-moll: Zff. 4), — aus einer Molltonart in ihre nächstverwandte Durtonart linker Seite: Zff. 5), u. s. w.



Eine ganze Reihe von Ausweichungen blos durch den Dominantendreiklang der neuen Tonart findet sich am Schlusse des „Osanna" meiner Messe N.° II:



Mit ganz eigenem Reiz hat Mozart, im Andante aus F seines herrlichen Violinquartetts aus D-moll, sich mehrmals blos des Dominantendreiklangs bedient, um immer wieder in die Haupttonart F-dur zurükzukehren:



§. 501.

Auch diese Art von Ausweichungen erscheinen zuweilen als vermiedene Kadenzen. So habe ich im „Incarnatus" einer Messe aus c-moll, folgenden Uebergang aus E-dur ins gis und Gis gemacht, welcher auf nichts

weiter als einer durch eine leiterfremde Dreiklangsharmonie bewirkten Vermeidung einer uneigentlichen Kadenz (C: ii°7, gis: V) beruht

1)

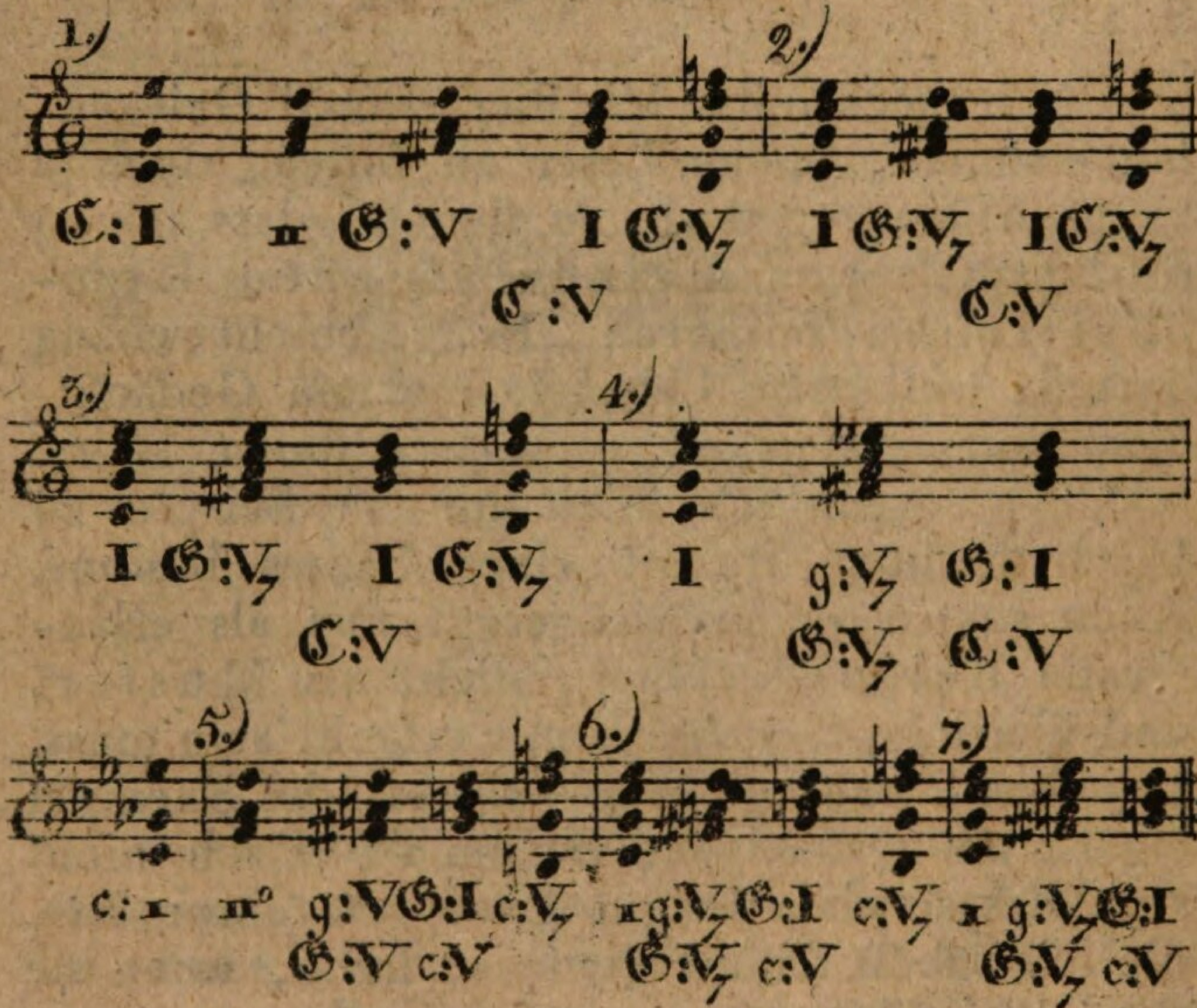


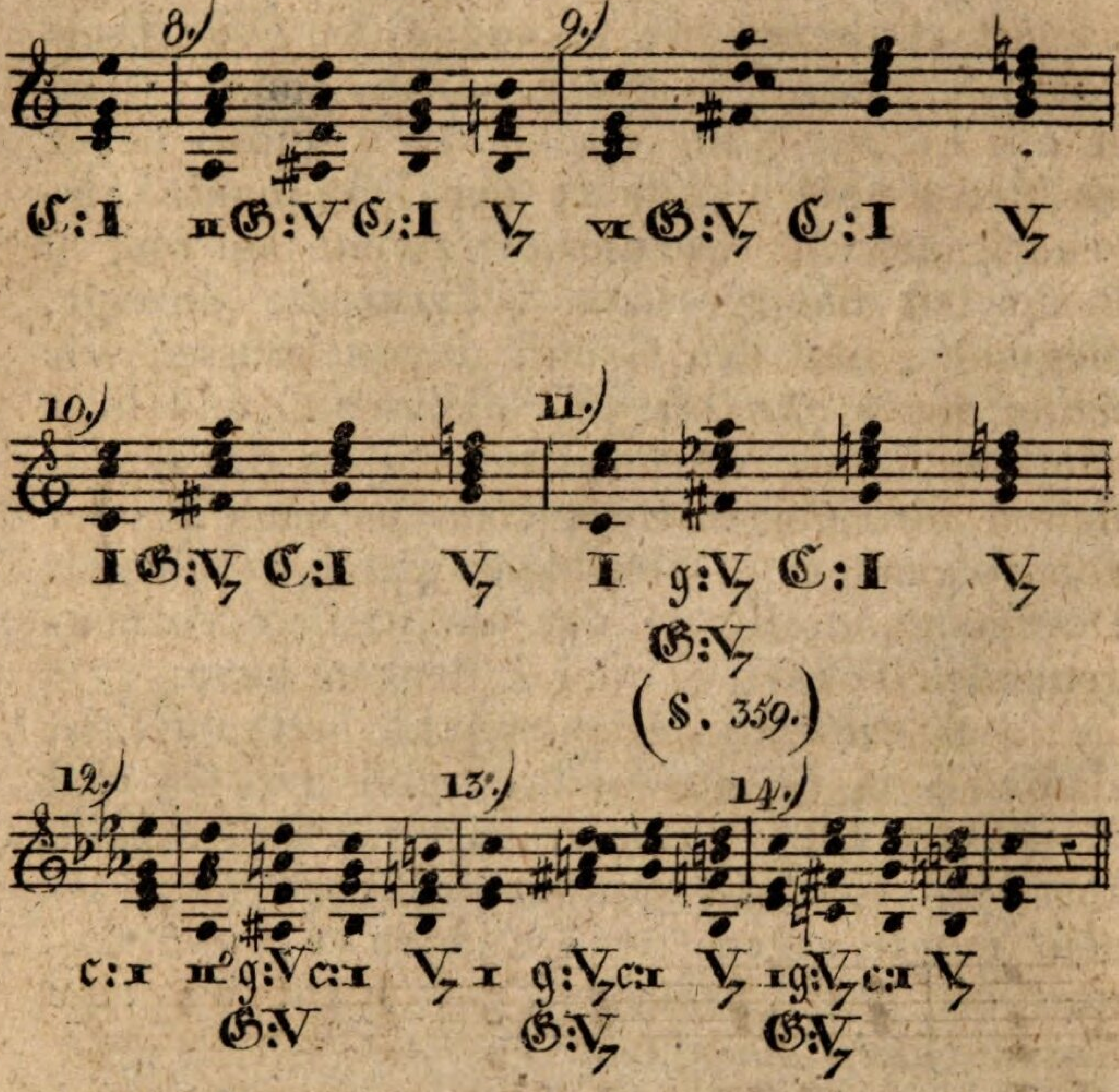
Noch mehrere Beispiele von Ausweichungen durch den Dominantendreiklang findet man S. 4 Ziff. 1.); S. 12 Ziff. 13.) 16.) 17.); S. 61; ~~62; S. 70 Z. 2.)~~; S. 77; S. 85 S. 186; S. 211.

Uebrigens muss ich hier einmal Gelegenheit nehmen, meine Leser zu bitten, doch ja keine Anmasung darin zu finden, dass ich so oft Beispiele aus meinen eigenen Kompositionen anführe: Es geschieht einzig darum, weil diese Beispiele meinem Gedächtnisse zunächst liegen, und mir daher zuerst beifallen, wenn ich mich auf ein Beispiel zu Verdeutlichung irgend eines Sazzes besinne. Auch stehen sie ja wie gesagt nur als erläuternde Beispiele hier, nicht als Muster; und überhaupt, wenn es mir erlaubt sein muss, zu jedem Paragraphen ein erläuterndes Exempel eigens zu verfertigen, warum sollte ich nicht statt dessen eben so gut Exempel gebrauchen, die ich schon früher gemacht hatte, wenn sie nur zur Erläuterung taugen.

§. 502.

Eine besonders häufig vorkommende Ausweichung mittels der Dominantenharmonie V oder V_7 ist die in die Dominante. Es werden nämlich in Säzzen sowol in Dur als in Moll äusserst häufig vorübergehende Ausweichungen in die harte Tonart der Dominante der Tonart in welcher man sich eben befindet, mittels der Harmonie V oder V_7 dieser neuen Tonart gemacht, z. B. in einem Saz oder Perioden aus C-dur oder c-moll Abschweifungen ins G-dur als Dominante von C oder c, mittels der Harmonie *D* oder $\mathfrak{D}_7$ als Dominantenharmonie von diesem G. Jedermann erinnert sich wol, wie häufig in jedem Sazze Harmonieenfolgen folgender und ähnlicher Art vorkommen.





Man kann sich merken, dass manche Tonlehrer diesem Dominantenakkord der Tonart der Dominante, den Namen **Wechseldominantenakkord** zu geben pflegen. Wir können gegen diesen Namen nichts haben, und wollen ihn also als Bereicherung der Kunstsprache gern aufnehmen. In allen obigen Beispielen aus C oder c ist also der $\mathfrak{D}$- oder $\mathfrak{D}_7$-Akkord Wechseldominantenharmonie.

Wie sehr übrigens das Gehör an das schnelle Vorübergehen solcher Ausweichungen durch die Harmonie der Wechseldominante der Haupttonart, und an die alsbaldige Rükkehr dieser lezteren, schon gewohnt, wie sehr

es darum geneigt ist, die nächstfolgende Harmonie gleich wieder auf die kaum verlassene Tonart zu beziehen, ja sogar den Wechseldominantenakkord selber, auch dann, wenn er mit kleiner None erscheint, dennoch lieber als der harten Tonart der Dominante angehörig ansieht, wie dies die zweite den obigen Beispielen untergesetzte Ziffernreihe anzeigt, dies alles, und den Grund davon, wissen wir schon aus §. 357 bis 366. Dieser Grund liegt nämlich immer wieder darin, dass das Gehör sich in allen obigen Beispielen den nach 𝔇 oder $\mathfrak{D}_7$ folgenden 𝔊-Dreiklang gleich wieder als Dominantendreiklang der unmittelbar vorhergehenden Tonart ℭ oder c denken kann.

Aus diesem Gesichtspunkt betrachtet ist also z. B. in ℭ-dur und c-moll der 𝔇- und $\mathfrak{D}_7$-Akkord zwar immer wirklich leiterfremd, aber als Wechseldominantenakkord doch — man mögte sagen: wie zuhause, und darum oft gewissermassen gar nicht als eine Ausweichung anzusehen.

3.) Ausweichungen durch die Dreiklangsharmonie der VIERTEN Stufe der neuen Tonart, durch IV oder IV.

§. 503.

Seltener als die unter 2.) §. 489 bis 502 aufgeführten Ausweichungen durch die Dominantenharmonie sind die durch die Dreiklangsharmonie der vierten Stufe der neuen Tonart; z. B.



Sie sind aber nicht selten von der grössten Wirkung. So ist z. B. die ergreifende Stelle aus dem Sextette des zweiten Aufzugs in Mozarts Don Giovanni:



anders nichts, als eine Ausweichung aus Es in As durch As : IV.

Ebenso geschieht in der Szene der Donna Anna im zweiten Akt, im Allegretto aus F-dur, im 4ten und 5ten Takt, eine Ausweichung aus C-dur in F-dur zurük mittels der grossen Dreiklangsharmonie *B* als Harmonie der vierten Stufe von F-dur.

Ebenso geschehen in folgender Stelle aus C. F. G. Schwenke's „Vaterunser“



zwei Ausweichungen unmittelbar nach einander durch die Dreiklangsharmonie der vierten Stufe.

Folgende ähnliche Ausweichung aus 𝔈 ins 𝔉 durch 𝔉 :IV



ist darum bemerkenswerth, weil der der Ausweichung durch *B* unmittelbar vorhergehende Akkord grade der der fünften Stufe der ~~alten~~ bisherigen Tonart ist, (*G*,) durch welche Nebeneinanderstellung die Ausweichung dem Gehöre weit auffallender wird. (§. 484 und 496.)

Mehre Beispiele von Ausweichungen mittels der Dreiklangsharmonie der vierten Stufe findet man schon oben S. 77; S. 90 Ziff. 4.)

§. 504.

Man wird übrigens bemerken, dass solche Ausweichungen durch IV oder ɪᴠ vorzüglich

in die verwandten Tonarten **absteigender** Linie geschehen.

Auch sind solche Ausweichungen da am aller wenigsten auffallend, wo, nach einer halben Ausweichung aufwärts in die Tonart der Dominante, sogleich wieder durch IV oder iv in die vorige Tonart zurükgewichen wird:





C: I G: V7 I C: IV I. c: I g: V7 G: I c: iv i
G: V7 §. 502.

Der Grund ist: weil das Gehör nach §. 357 flg. nicht ungeneigt ist, das *G* in beiden Beispielen schon gleich wieder als V der kaum verlassenen Tonart C oder c anzunehmen, und alsdann, wenn man das *G* als C: V oder c: V annimmt, das darauf folgende *F* oder *f* gar nicht einmal mehr als Ausweichung, sondern blos als Harmonieenfolge V, IV oder V, iv erscheint. — Auch die im vorigen §. angeführte Stelle aus der Arie der **Donna Anna** ist von dieser Art.

4.) Ausweichungen, welche durch eine der Nebenharmonieen der neuen Tonart geschehen.

§. 505.

Dieses Feld ist, der Natur der Sache nach, weit ärmer als die vorhergehenden: theils schon darum, weil überhaupt die Nebenharmonieen einer jeden Tonart seltener gebraucht

werden, als ihre wesentlichsten Akkorde; theils auch darum, weil diese leztern, als ihrer Tonart zunächst und am eigenthümlichsten angehörend, (§. 206.) dieselbe auch am bestimmtesten zu karakterisiren geeignet sind.

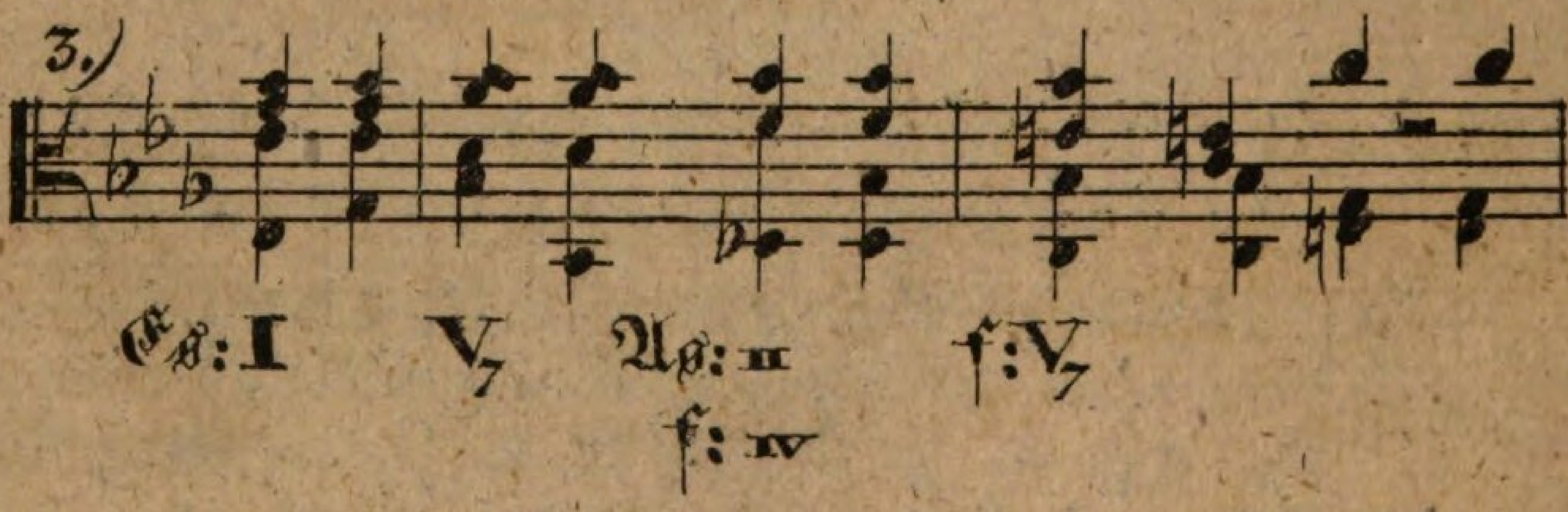
Indessen sind darum Ausweichungen durch Nebenharmonieen der neuen Tonart doch auch nicht nur möglich, sondern manche Gattungen derselben sogar ziemlich gebräuchlich wie wir sogleich sehen werden.

§. 506.

Durch die Dreiklangsharmonie der zweiten Stufe, durch II oder II°, geschehen Ausweichungen in folgenden Beispielen:



Auch folgende Stelle in Haydns Oratorium: „Die lezten Worte des Erlösers am Kreuze“:



ist als eine Ausweichung aus Es-dur ins As-dur mittels der Harmonie As: II anzusehen (wiewol freilich bei mehrmals wiederholtem

Anhören dieser Stelle das Gehör die Harmonie *b* gleich für IV der durch den folgenden Akkord sich bestätigenden Tonart f-moll anzunehmen geneigt wird, (§. 354[a]) aus welchem Gesichtspunkte betrachtet diese Stelle dann eine Ausweichung aus Es-dur ins f-moll mittels der Harmonie IV (§. 503) wäre. — Auch lässt sich der fragliche Akkord, wenn man will, gar als bloser Scheinakkord erklären, wie wir in der Lehre von Durchgängen sehen werden.)

Auch die oben S. 210 angeführte Stelle kann als Ausweichung aus es-moll in c-moll mittels der Harmonie *d°* als II° von c angesehen werden, wenn man annimmt, dass bei wiederholtem Anhören das Gehör beim Erscheinen von *d°* das folgende c schon im Geiste voraus hört. (§. 354[a] u. flg.)

Mehre Beispiele findet man oben S. 59; S. 66 Ziff. 2.); S. 114 Zff. 20.); S. 168 Z. 22.) §. 408 Z. 3.); §. 423 Z. 2.)

§. 507.

Von einer Ausweichung mittels der weichen Septimenharmonie der zweiten Durstufe findet man ein Beispiel in Mozarts Violintrio im Adagio



Hier wird eine Ausweichung aus es-moll ins Ces-dur durch die Harmonie *des*$_7$ als II$_7$ von Ces-dur bewirkt, und ebenso wird im

zweiten Theil, beim Wiederkehren der Stelle, aus as oder gis-moll ins Fes oder E-dur übergegangen durch den weichen Septimenakkord ges_7 oder fis_7 als Septimenharmonie der zweiten Stufe von Fes-dur oder E-dur.



(Hier hat übrigens Mozart, wie man sieht, der Bequemlichkeit des Violinisten zu Liebe $\overline{\overline{h}}$ $\overline{e}$ $\overline{\overline{a}}$ und a statt $\overline{\overline{ces}}$ $\overline{fes}$ $\overline{\overline{hes}}$ und bes geschrieben. (§. 376.)

§. 508.

Eine Ausweichung durch die Septimenharmonie der zweiten Mollstufe findet man in der schon S. 189 Ziff. 5.) angeführten Stelle, wo die eigentliche Kadenz, welche man nach der Harmonie $\mathcal{B}_7$ erwartet, im fünften Takte durch das Erscheinen der Harmonie $9^0{}_7$ als $II^0{}_7$ von f-moll vermieden wird.

Von ähnlicher Art ist folgende Stelle derselben Sonate:



§. 509.

Ausweichungen durch eben diese Harmonie $\text{II}^{0}{}_{7}$ **mit zufällig erhöheter Terz** haben wir bisher schon in Menge gesehen, z. B S. 25 Ziff. 3.); S. 34 Ziff. 1.) 2.); S. 35 Z. 3.) S. 46 Z. 4.); S. 48 Z. 4.) 5.); S. 53; S. 63; S. 80; bis p. 176.

§. 510.

Auch **die Harmonie der sechsten Stufe** der neuen Tonart kann als Leitakkord vorkommen, z. B.



Diese Gattung von Ausweichungen geschieht am häufigsten nur ganz vorübergehend, indem unmittelbar nach dem neuen VI sogleich die vorige tonische Harmonie in Sextquartenlage wiedererscheint.



Etwas herber klingt es, wenn die Rükeinweichung in die vorige Tonart nicht mittels der vorigen tonischen Harmonie in Sextquart-

tenlage, sondern etwa durch V_7 geschieht, so, dass das V_7 der wiederkehrenden Tonart unmittelbar nach dem VI der wieder abtretenden folgt, wie in dem schon oben §. 496 angeführten Gesang, wo im 3ten Takte die Rükeinweichung aus g-moll ins d-moll degrazu durch die Folge: g:VI, d:V_7 geschieht.

§. 511.

Ausweichungen durch die Harmonie der dritten Stufe der neuen Tonart (durch III oder III_7) sind sehr selten; schon darum, weil diese Harmonie an sich selbst nicht oft vorkommt (§. 243. N.° 3.)

§. 512.

Auch Ausweichungen mittels der grossen Septimenharmonie der ersten Stufe (I_{7}) werden aus ähnlichem Grunde nicht leicht vorkommen; eben so selten auch Ausweichungen durch die Septimenharmonie der vierten Stufe, (durch IV_7 oder iv_7), und vielleicht am aller seltensten Ausweichungen mittels der Harmonie der siebenten Stufe (vii^0 oder vii^0_7.)

Indessen sind doch auch solche Ausweichungen nicht an sich selbst unbrauchbar; und eine sorgfältige ausführliche Durchforschung aller Möglichkeiten dieser Klassen mögte vielleicht manchen auf manche wirkungsvolle neue Harmonieenwendung führen.

§. 513.

Wir haben nun über die ausweichenden Harmonieenfolgen alles gesagt was wir ohne

allzu ausführlich zu sein, sagen konnten, und empfehlen dem Leser zur Uebung auch hier dasselbe was wir §. 474 empfohlen. Das hier bezeichnete Feld ist noch ungleich ausgedehnter und reichhaltiger als das dort Bezeichnete, und bietet also zu eigenen weiteren Fortschreitungen noch reicheren Stoff dar.

IV.) *Modulatorische Einrichtung der Tonstüke im Ganzen.*

A.) *Toneseinheit überhaupt.*

§. 514.

Bevor wir die Lehre von der Modulation verlassen, wollen wir nun in flüchtigen Umrissen auch noch einige Bemerkungen über die Art machen, wie Tonstüke im Ganzen in Ansehung der Modulation eingerichtet und gestaltet zu sein pflegen.

§. 515.

Das erste und allgemeinste Gesez ist hier das Gesez der Einheit der Tonart. In der Regel ist in jedem Tonstük im Ganzen Eine Tonart als Haupttonart vorherrschend, so, dass das Tonstük sich grösstentheils in dieser Haupttonart herumdreht, und diese leztere also in dem grössten Theile des Tonstükkes vorherrschend bleibt.

Nicht als dürfe man ein ganzes Tonstük hindurch gar nicht aus der einmal angenommenen Tonart ausweichen: wol weicht man häufig in Nebentonarten aus; nur muss die

einmal angenommene Haupttonart die überwiegende sein; das Stük muss zum grösten Theil in der Haupttonart bleiben, und, (wenigstens der Regel nach) in der Haupttonart anfangen und schliessen.

§. 516

Die Regel: ein Tonstük muss aus Einem Tone gehen, gilt nicht nur von jedem für sich allein als ein Ganzes dastehenden Tonstükke; sie gilt auch von mehreren Tonstükken welche so an einander hängen, dass sie zusammen eigentlich nur Ein Tonstük ausmachen. So kann man z. B selbst ganze lange Opernfinales als grosse zusammenhängende Ganze, als Ein Tonstük behandeln. In Mozarts Don Giovanni geht das erste Final im ganzen aus C-dur, ungeachtet in der Mitte bald ein Minuetto aus F-dur, bald andere Tänze aus G-dur, bald ein Terzett aus B-dur, bald andere Stükke aus Es-dur, aus C, u. s. w. vorkommen.

§. 517.

Ebendarum ist es aber auch keine Abweichung von der obigen Regel, wenn von solchen mehreren zusammen ein Ganzes bildenden Tonstükken eines oder das andere, für sich allein betrachtet, in einer andern Tonart aufhört, als es angefangen. So kann z. B. eine Arie mit einem Largo in C-dur anfangen, welches sich in der Folge ins a-moll wendet, und, ohne zu schliessen, unmittelbar in ein Allegretto aus a-moll übergeht; dieses Allegretto selbst etwa ins e-moll ausweichen, und ebenfalls statt darin zu schliessen, in ein Presto aus G-dur übergehen, welches leztere dann

endlich ebenfalls wieder nicht in G-dur, sondern in C-dur, also in der Tonart schliesst, in welcher die Arie im Ganzen genommen begonnen hatte.

§. 518.

Auch unter mehrern zwar nicht unmittelbar an einander hängenden, aber doch zusammen gehörenden Tonstükken ist es schiklich, eine Einheit der Tonart zu beobachten, z. B. in einer Sinfonie oder einer Sonate das erste Stük, z. B. das erste Allegro, und das Final, aus Einerlei Tonart zu sezzen, und die Mittelsäzze Adagio, Scherzo u. s. w., wo nicht aus derselben, doch aus verwandten Tonarten. Zuweilen nimmt man es zwar hiermit auch nicht grade sehr genau: indessen findet man doch auch nicht selten in den Werken unserer genialsten Tonsezzer in diesem Punkte eine sehr ins grosse gehende, schwerlich ganz zufällige Beobachtung der Toneseinheit. Sollte es nämlich wol reiner Zufall sein, dass z. B. Mozarts Zauberflöte in Es-dur beginnt und schliesst, — dessen Don Juan in d-moll anfängt, und, zwar nicht in d-moll, aber doch in D-dur, endet, — dass man in Messen, welche aus fünf von einander abgesonderten Hauptstükken zu bestehen pflegen, fast immer entweder alle fünf Hauptstükke in einerlei oder in doch naheverwandten Tonarten, oder wenigstens das erste und lezte in einerlei Tonart zu sezzen pflegt.

§. 519.

Uebrigens kann es doch auch Fälle geben, wo es ganz schiklich ist, diese Toneseinheit nicht zu beobachten. So kann es z. B. in einem Tonstükke, z. B. einer Opernszene,

welche im Verfolg in einen vom Anfange sehr verschiedenen Charakter übergehen soll, ganz zwekmässig sein, sie in einer andern Tonart zu enden, als sie begonnen. Namentlich ist es gar nicht selten, Tonstükke welche in Moll anfangen, in der zweiten Hälfte ins Dur zu wenden, und darin auch bis ans Ende zu bleiben. So fängt, (um ein allgemein bekanntes Beispiel anzuführen) die erste Bassarie in Haydns Schöpfung („Rollend in schäumenden Wellen") in d-moll an, wird aber hernach bei den Worten „Leise rauschend" D-dur, und bleibt so bis ans Ende. (Ungewöhnlicher ist das Umgekehrte, nämlich dass ein Tonstük aus Dur zulezt Moll würde.)

§. 520.

So viel im Allgemeinen über die Einheit der Tonart in einem Tonstükke im Ganzen. Nun wenden wir uns näher zur Betrachtung, mit welchen Harmonien und Harmonieenfolgen ein Tonstük gewöhnlich angefangen zu werden, welche Uebergänge in andere Tonarten im Verlaufe desselben gemacht zu werden pflegen; und mit welchen Harmonieen oder Harmonieenfolgen man es gewöhnlich zu beschliessen pflegt.

B.) *Anfang eines Tonstükes.*

§. 521.

Die Natur der Sache bringt es gleichsam von selbst mit sich, dass man ein Tonstük in der Tonart anfange, welche darin

als Haupttonart gelten soll, dass man das Gehör sich zuerst die Haupttonart einprägen, darin sich erst festsezzen lässt, bevor man ihm Nebentonarten beut. Wenigstens ist dieses, wenn auch nicht unbedingt nothwendig, doch das einfachste und natürlichste, und eben darum auch das gewöhnlichste. Aus gleichem Grunde ist es auch natürlich, schiklich, und gewöhnlich, mit dem tonischen Akkord selber anzufangen, und zwar ohne Umstaltung desselben.

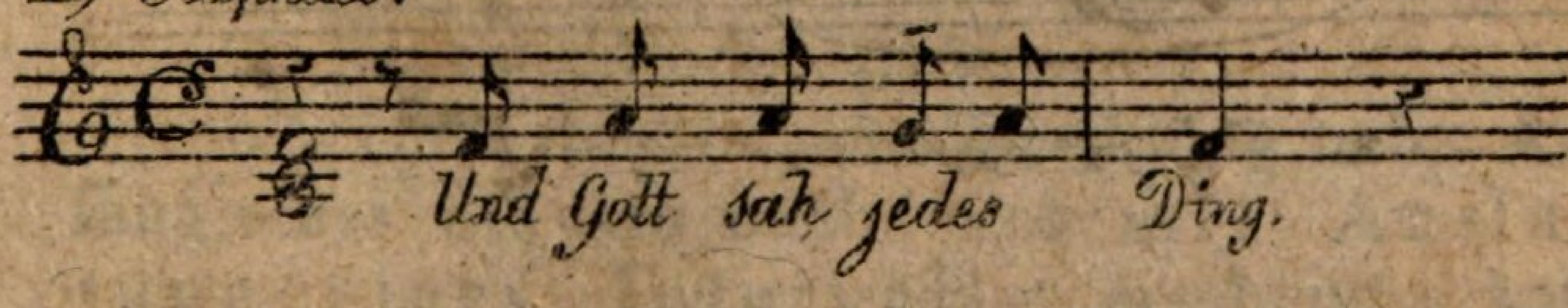
Dies alles ist das natürlichste und gewöhnlichste: doch nicht grade immer nothwendig. Vielmehr können Abweichungen von Gewöhnlichen oft nicht nur fehlerlos, sondern zuweilen von guter Wirkung sein.

§. 522.

1.) Ich sagte: es ist gewöhnlich, den tonischen Dreiklang, mit welchem das Tonstük anhebt, ohne Umstaltung erscheinen zu lassen. Man findet indessen doch, auch Tonstükke, wo die tonische Harmonie am Anfang in irgend einer Umstaltung erscheint.

a.) So findet man nicht selten am Anfang eines Tonstükkes den tonischen Akkord in verwechselter Lage; namentlich oft in Recitativen, z. B. in Haydns Schöpfung:

1.) Raphael.

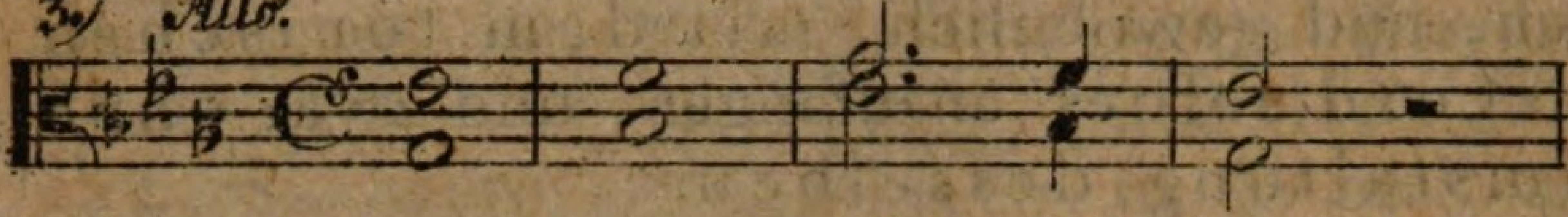


auch in blos zweistimmigen Säzzen, z. B. für zwei Waldhörner, wie in folgenden Stellen aus Winters Opferfest, und einer Haydn'schen Sinfonie:

2.) *Andante.*



3.) *Allo.*



So auch in einem Violinquartett von ~~Jos. Haydn~~ aus B-dur:
Mozart.

4.) *Allo.*



§. 523.

Seltener noch als Anfänge in erster Verwechselung sind die in zweiter. In der Ouverture zu Voglers Castor und Pollux beginnt der Trauermarsch aus D-moll mit der Harmonie *d* in zweiter Verwechslung:

1.) *Adagio*



Auf ähnliche Art habe ich in einem zur Schlussszene der Oper Tancred komponirten

Triumphmarsch das volle Orchester folgendermasen anfangen lassen:

2.) Allegro.



§. 524.

Ehemals war man so ängstlich in Ansehung des Anfangs mit zweiten Verwechslungen, dass man in allen Lehrbüchern noch die Regel findet, man dürfe — nicht nur kein Tonstük, sondern auch nicht einmal einen neuen Abschnitt desselben, mit einem Quartsextenakkord (einem Dreiklang in zweiter Verwechslung) anfangen, allein wie einnehmend schön ein neuer Periode auch mit der tonischen Harmonie in zweiter Verwechslung anheben könne, erinnert sich wol jeder aus der schon oben S. 211 angeführten Stelle des Mozartschen Klavierquartetts, wo nach dem Fermate ein neuer Hauptperiode mit dem neuen tonischen Akkord *As* in zweiter Verwechslung anfängt.

§. 525.

b.) Dass der tonische Dreiklang beim Anfang eines Stükkes auch wol mit Auslassung eines Intervalls erscheint, kann man schon an einigen der oben angeführten Beispiele sehen.

Solche Anfänge haben das Eigene, dass das Gehör, indem es Anfangs blos zwei Töne vernimmt, eine Zeitlang zweifelhaft bleibt, welche Harmonie es höre. So kann z. B. in dem Saz S. 244 Ziff. 2 das Gehör die Töne $\overline{\text{gis}}$ und $\overline{\text{h}}$ eben so gut für die Harmonie des weichen Dreiklanges *gis* mit ausgelassener Quinte nehmen, als für *E* in erster Verwechslung mit ausgelassenem Grundton, und folglich, zumal beim erstmaligen Anhören, (§. 354[a]) nicht wissen, ob es ein Anfang in gis-moll oder in E-dur sei. -- Ebenso kann man in dem Beispiele S. 224 Zff. 5 die Töne g und $\overline{\text{es}}$ eben so gut für *c* in zweiter Verwechslung mit ausgelassenem Grundton nehmen, als für *Es* erster Verwechslung mit Auslassung der eigentlichen Quinte — den Anfang des Beispiels S. 224 Ziff. 4 eben so gut für *d* als für *B*, und den S. 224 Ziff. 1 eben so gut für *F* als für *d*.

Zwar wird man beim wiederholtem Anhören eines solchen Tonstükkes den Anfang desselben nicht mehr zweideutig finden (§. 354[a]), und insbesondere ist man solche Anfänge von Waldhörnern schon so ziemlich gewohnt, und weis daher, auch wenn sie zum erstenmal erscheinen, schon so ziemlich Bescheid, wie man sie zu verstehen habe: im Ganzen aber besizzen solche Anfänge doch immer nicht ganz die Eigenschaft, dem Gehöre die Haupttonart des Stükkes gleich Anfangs bestimmt einzuprägen, und sind deshalb mit Recht mehrdeutig zu nennen.

Ein Beispiel, wo solche Mehrdeutigkeit besonders fühlbar ist, liefert den Anfang eines J. Haydn'schen Violinquartettes aus h-moll.



h: I IV II° I V 7

VI IV

D: I IV II I

welches sogar bis in den zweiten Takt hinein eher
aus D-dur als aus h-moll zu gehen scheint.

§. 526.

Man findet aber nicht selten Tonstükke, welche sogar mit Auslassung zweier Intervalle der tonischen Harmonie anfangen: entweder blos mit der tonischen Note allein; oder allein mit der Quinte derselben, oder gar, (wiewol sehr selten,) allein mit der eigentlichen Terz der tonischen Harmonie.

§. 527.

Bei solchen Anfängen trit denn natürlicher Weise die im §. 525 erwähnte Unbestimmtheit in noch weit höherem Grade ein, indem das Gehör, wenn es ein Tonstük blos z. B. mit der Note c anfangen hört, nicht weis, ob es dieselbe für die Grundnote von *C* oder von *c*, für die Quinte von *F* oder von *f*, wo nicht gar für die grosse Terz von *As* oder für die kleine von *a*, halten soll.

Zwar wird es sich einen solchen einzelnen Ton wol am einfachsten und natürlichsten als tonische Note erklären, und wenn ein Stük mit der Note c allein anfängt, vorläufig annehmen, das Stük werde aus c gehen; ob aber aus C-dur oder c-moll, kann es vollends gar nicht errathen.

§. 528.

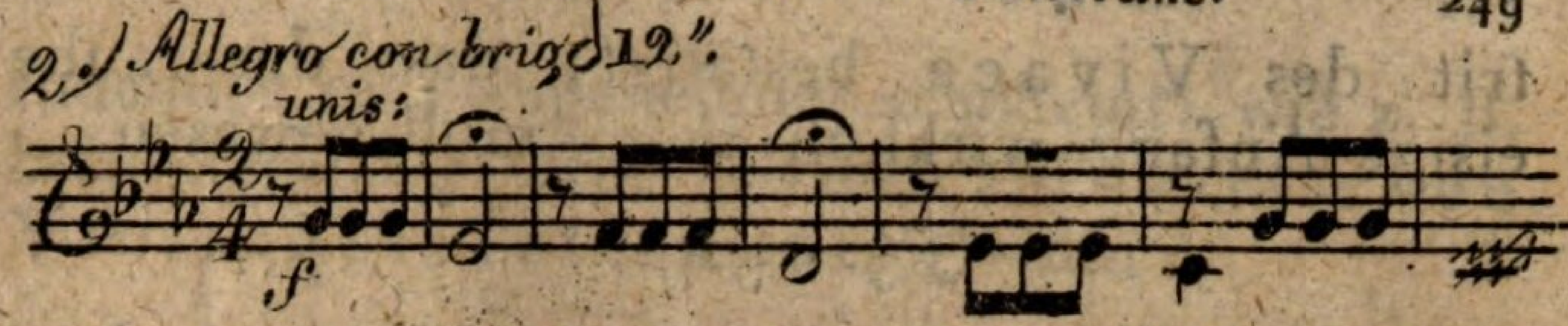
Dagegen gewährt diese Art ein Tonstük anzufangen auch wieder den Vortheil, dass nach solchem trokkenen Eingange die demnächst eintretende vollständige Harmonie dem Gehöre um desto willkommener und wolthuender erscheint.

Als schöne Beispiele dieser Art erinnere ich an den Anfang der Ouverture von Cherubini's Oper Graf Armand, welche mit der tonischen Note allein anhebt:



oder an den karakteristischen Anfang der Schöpfung von J. Haydn, wo alle Instrumente, theils im Einklang (all' unisono), theils in Oktaven, erst blos die tonische Note anschlagen, und demnächst erst nach und nach die Harmonie immer vollständiger wird. (Sieh oben S. 168 Ziff. 20.)

Etwas auffallender ist es, wenn van Beethoven seine übrigens herrliche Sinfonie aus c-moll folgendermasen nicht nur mit der Quinte allein anhebt, sondern auch noch mehrere Takte lang das Gehör in fast zu langer Ungewissheit lässt, in welche Tonart die so allein erscheinenden Töne g es f d es wol gehören mögen:



Ebenso ungewöhnlich beginnt **Haydn** die **Ouverture** seiner **Jahreszeiten** aus g-moll:



wo das Gehör Anfangs nicht weis, welcher Harmonie und welcher Harmonieenfolge es die nach und nach erklingenden Töne zuschreiben soll, ob etwa:

G	G7	c	D
G : I	C : V7	c : 1	g : V

oder:

Es	B	Es	B
Es : I	V	I	V

oder:

g	B	c	g
g : 1	B : I	g : IV	1 (S. 59 flg.)

oder

g	G7	c	g
g : 1	c : V7	1	g : 1

oder welcher sonst? bis endlich erst der Ein-

trit des Vivace bestätigt, dass der rauhe eisige Anfang wirklich in g-moll gewesen.

§. 529.

Unter die Anfänge mit blos einem einzigen Tone der tonischen Harmonie gehört auch die sehr gewöhnliche Art ein Tonstük im Auftakt oder Aufschlag (§. 108) allein mit dem Tone der fünften Stufe der Tonleiter anzufangen, z. B.



Auch der schon S. 249 Zff. 2) angeführte Anfang der v. Beethovenschen Sinfonie ist von dieser Art.

§. 530.

c.) So wie der tonische Akkord, mit welchem ein Tonstük gewöhnlich anzufangen pflegt, auch wol in verwechselter Lage und mit Auslassung eines oder gar zweier Intervalle erscheinen kann, so kann auch gar füglich mit einer Brechung (§. 188) des tonischen Akkordes angefangen werden. Auch diese Art ein Tonstük mit einer nicht vollstimmig zugleich anschlagenden sondern nur gebrochen nach und nach erscheinenden Harmonie anzufangen, gewährt so ziemlich denselben Vortheil, den wir oben von dem Anfange blos mit einer einzigen Note des tonischen Dreiklanges (§. 528) erwähnt, dass nämlich die demnächst vollständig eintretende Harmonie dem Gehöre darum desto wol-

thuender und angenehmer erscheint: wie z. B. beim Anfang des schönen Mozartschen Violinquintettes aus D-dur:



oder in dem rührenden „Benedictus" der grossen Missa von Fr. Schneider.



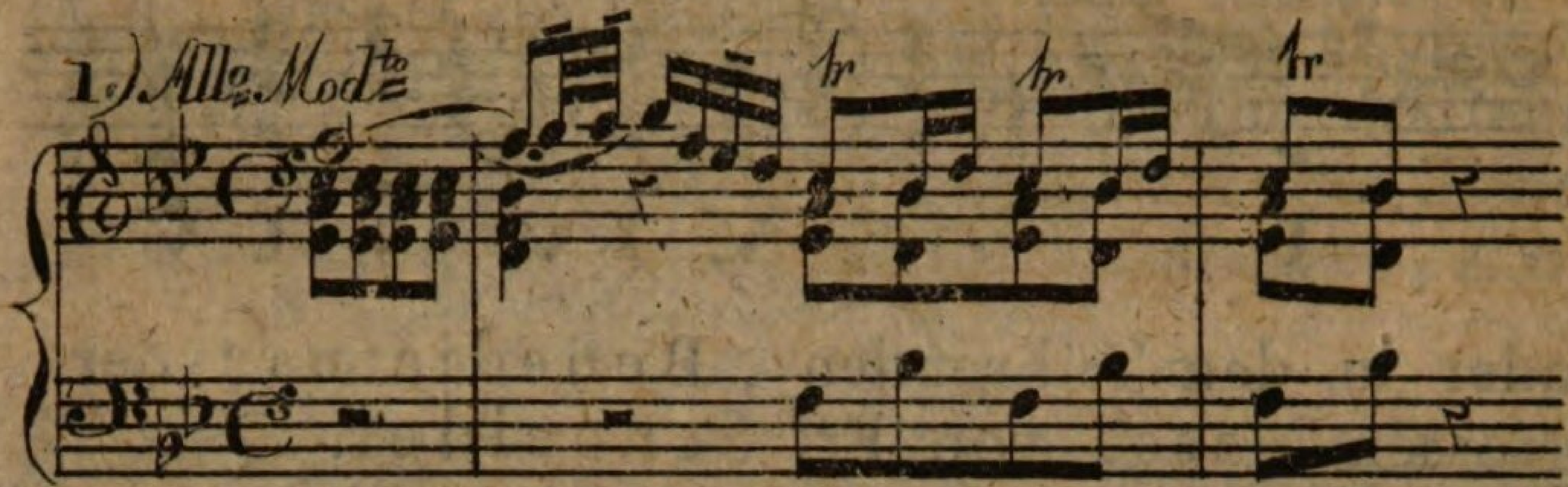
§. 531.

2.) Wir haben §. 522 bis hieher Fälle gesehen, wo ein Tonstük zwar mit der tonischen Harmonie, aber in Umstaltungen, anfieng.

Man kann aber auch wol ein Tonstük nicht mit der tonischen Dreiklangsharmonie, sondern mit einer anderen der Tonart eigenthümlichen Harmonie anfangen.

Namentlich sind Anfänge mit der Hauptseptimenharmonie nicht sehr selten. So fängt z. B. ein Violinquartett von

J. Haydn aus B-dur folgendermasen an, zwar in der Haupttonart B-dur, aber nicht mit der Harmonie *B*, sondern mit $\mathcal{F}_7$, also nicht mit B : I, sondern mit B : V_7 :



Ebenso ein anderes Haydnsches Quartett aus G-dur mit der Harmonie G : V_7 :



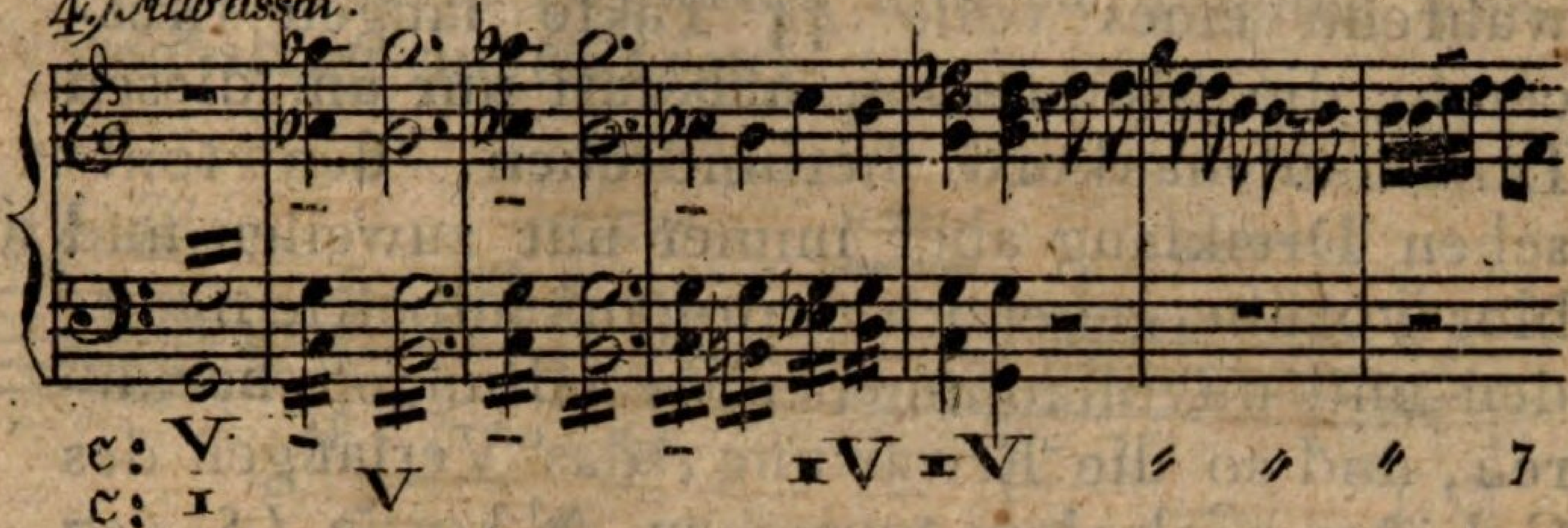
Wieder ein anderes von Ebendemselben aus D-dur folgendermasen ebenfalls mit der Dominantenharmonie:



Ebenso lässt Mozart das erste Recitativ der Donna Anna in Don Giovanni aus

c-moll auf folgende Art ebenfalls mit der Dominantenharmonie anfangen:

4.) All° assai.



Eben so schön ist der Anfang einer Ouverture von L. Spohr aus c-moll, wo anfangs blos die Töne g und $\bar{g}$ (die eigentliche Quinte der Tonika) erklingen, und dann erst die Hauptseptimenharmonie eintrit:

5.) Grave



§. 532.

Von derselben Art ist auch der Anfang des ersten Finals aus Cherubinis Oper Graf Armand, (Les deux journées) aus Es-dur:

6.) All°.



Cherubini hat hier die herrlichste Wirkung dadurch erreicht, dass er bei dieser Szene voll allgemeiner Spannung und Erwartung, während eines volle 44 Takte langen Crescendo, die Modulation sich fast nur um diesen Dominantenakkord herumdrehen, den tonischen Dreiklang aber immer nur zuweilen und blos vorübergehend und in ganz unbefriedigenden und unvollkommenen Gestaltungen berühren, und so die Erwartung, das Verlangen des Gehöres nach dem tonischen Akkorde (§. 447 u. flg.) immer länger hinhalten, die Spannung immer höher steigern lässt, bis endlich erst bei den Worten: „Dank dir gütige Vorsicht!" das überströmende Gefühl Aller in dem vollen tonischen *Es*-Akkord mit entscheidender Kraft herrlich ergreifend zusammenströmt. (Schade, dass die herrliche Stelle gleich darauf bei einer weit geringfügigern Gelegenheit erscheint, und — missbraucht und entkräftet wird, nämlich da, wo das Mädchen sich entschliesst — nicht mit zum Tanz auf die Hochzeit zu gehen.)

Beethoven fängt das Finale eines Violintrios höchst anmuthig ebenfalls mit V_7 und zwar mit hinzugefügter grosser None und ausgelassenem Grundtone, an:



Ebenso habe ich eine Klaviersonate aus C-dur, (Op. 15) mit der Hauptseptimenharmonie mit hinzugefügter grosser None, ausgelassenem Grundton und in zweiter Verwechslung angefangen:



§. 533.

Etwas seltener sind Anfänge mit einer Nebenharmonie. Doch beginnt der an genialen Sonderbarkeiten unerschöpfliche Beethoven eine Klaviersonate aus Es-dur mit der weichen Septimenharmonie der zweiten Tonstufe:



Ebenso beginne ich in meinem Requiem die Tenorarie N.° 3 mit der Harmonie *b* als II von As-dur:



und ein Violinquartett aus Es-dur mit der Dreiklangsharmonie der zweiten Stufe:



§. 534.

3.) Wir haben nun §. 522 bis 530 gesehen, dass Tonstükke mit der gleichwol umgestalteten tonischen Harmonie anfangen können, und §. 531 bis 533, dass auch wol selbst mit einer andern leitereigenen Harmonie ein Tonstük angefangen werden kann.

Man kann aber ein Tonstük allenfalls auch wol gar mit einer Harmonie anfangen, welche der Haupttonart des Stükkes fremd ist, also eigentlich in einer andern Tonart als in der Haupttonart

des Stükkes. Beispiele hievon sind zwar selten, doch nicht unerhört.

Eines kommt vor in der bekannten Beethovenschen Sinfonie aus C-dur (N.° II.), welche folgendermasen anfängt:



Hier ist die erste Harmonie G_7 der Tonart C-dur fremd; die Sinfonie fängt also eigentlich in F-dur an, wendet sich aber freilich sogleich nach C-dur, und behandelt von da an C-dur fortwährend als Haupttonart. Eine Eigenheit, welche neu und von guter Wirkung ist.

Ebenso — aber mit geringerem Erfolg — fängt Beethoven das Final seiner Sinfonia eroica aus Es-dur folgendermasen, mit allen Stimmen im Einklang, an:



welcher Anfang gewiss nicht das Gefühl von Es-dur erwekt, übrigens eben nicht von ausnehmend angenehmer Wirkung ist.

Ebenso habe ich in einer Messe das „Domine" aus D-dur folgendermasen angefangen:

3.) And^te con moto.



also scheinbar in h-moll, welches aber bald durch die Tonart D-dur verdrängt wird, und folglich nur Nebentonart war.

In einer andern Messe habe ich versucht, das „Laudamus" aus F-dur folgendermasen anfangen zu lassen:

4.) Adagio, 34".



also gewissermasen in g-moll, wornächst jedoch die Folge bald zeigt, das dies g-moll nicht, sondern F-dur die Haupttonart bleiben solle, und g-moll nur als Nebentonart die Szene eröffnete.

In Cherubinis Oper Faniska fängt das treffliche Terzett aus A-dur sehr wirkungsvoll folgendermasen an:



was eigentlich bestimmt auf a-moll deutet: aber in der Folge erst im 9ten Takt sich völlig nach A-dur wendet.

C.) *Modulation im Verlaufe eines Tonstükkes.*

§. 535.

Es giebt Tonstükke, zumal ganz kleine und kurze, worin von Anfang bis zu Ende gar keine weder ganze noch halbe Ausweichung vorkommt; dieses sind aber meistens nur ganz anspruchlose Kleinigkeiten und Liedchen, wie z. B. „Blühe liebes Veilchen" — „Freut euch des Lebens" — „Es reiten drei Reiter zum Thore hinaus" u. s. w. oder Jagdstükchen für Waldhörner, u. s. w., deren ganze modulatorische Abwechslung gewöhnlich darin besteht, dass einmal ein Periode mit dem Akkorde der Dominante, und der folgende mit dem tonischen schliesst; ja zuweilen nicht einmal so viel, wie z. B. in dem ersten und zweiten Beispiele in §. 110, oder eben in dem oben erwähnten „Blühe

liebes Veilchen", — in welchen sämmtlichen Stükchen sogar alle Perioden immer mit der tonischen Harmonie enden.

§. 536.

Sonst aber pflegen in jedem zumal irgend etwas längeren Tonstükke nebst der Haupttonart auch mehr oder weniger halbe und ganze Ausweichungen in Nebentonarten vorzukommen, und zwar je grösser und ausgeführter das Tonstük ist, desto mehr, desto entferntere und desto vollkommenere Ausweichungen erträgt und verlangt es.

§. 537.

In kleinen Tonstüken pflegt man nämlich nicht nur nicht viele, sondern auch nicht leicht ganze, sondern nur halbe Ausweichungen und zwar nur in nahverwandte Tonarten, anzubringen, aus dem natürlichen Grunde, weil ein solches kurzes Tonstük durch viele Uebergänge zumal in weit entfernte Tonarten zu bunt würde.

Darum begnügt man sich in solchen Stükken gewöhnlich mit halben Ausweichungen in die Tonart der Dominante, von wo dann alsbald wieder in die Haupttonart zurükgegangen wird. Auch selbst bedeutendere Tonstükke beschränken sich zuweilen auf diese höchst einfache modulatorische Einrichtung, z. B. Mozarts Arie „In diesen heil'gen Hallen."

§. 538.

Grössere und ausgeführtere Tonstüke hingegen ertragen und erfordern schon mehrere und erheblichere Ausweichungen, und zwar

begreiflich aus dem entgegengesezten Grunde, warum kürzere sie nicht ertragen; nämlich weil ein langes Tonstük, welches sich unaufhörlich nur in einerlei Tonart herumdrehen wollte, allzu einförmig ausfallen würde.

Darum bringt man hier mit Recht nicht nur mehrere Ausweichungen, mitunter auch in entferntere Tonarten, vorübergehend an, sondern auch selbst vollkommene Ausweichungen, welche das Gefühl der Haupttonart im Gehöre auf eine Zeitlang ganz verdrängen.

§. 539.

Die gewöhnlichsten Ausweichungen dieser Art sind folgende:

In Tonstükken aus harter Tonart macht man gewöhnlich gegen die Mitte des Stükkes hin, eine ganze Ausweichung in die harte Tonart der Dominante.

So wird z. B. in einer Sinfonie oder Sonate u. s. w. aus C-dur fast immer in der ersten Hälfte ins G-dur, in die Tonart der Dominante der Haupttonart, förmlich ausgewichen, und der erste Theil auch gewöhnlich mit einem vollkommenen Tonschlusse in dieser Tonart geschlossen.

§. 540.

Ausser dieser Ausweichung in die Dominante sind aber auch noch mehrere andere Ausweichungen in näher oder entfernter verwandte Tonarten zwar weniger gewöhnlich und weniger häufig, aber darum doch nicht grade ungewöhnlich, noch minder gut, und zwar namentlich alle Ausweichungen in die übrigen nächstverwandten Tonarten. So geht man z. B. in einem Tonstükke aus C-dur auch wol einmal

förmlich ins F-dur über, oder auch ins a-moll oder c-moll.

Unter die nicht ungewöhnlichen Uebergänge gehören denn auch wol die, in diejenigen übrigen Tonarten, deren tonische Harmonieen in der Tonleiter der Haupttonika vorfindlich sind, also z. B. in einem Tonstükke aus C-dur Uebergänge ins d- und e-moll, weil die Dreiklangsharmonieen *d* und *e* in C-dur vorfindlich sind.

§. 541.

Seltener sind Uebergänge in noch andere Tonarten: z. B. in einem Tonstükke aus C-dur, in die harte Tonart der kleinen Terz, also ins Es-dur, oder in einem Stük aus F, ins As, wie in dem oben (S. 95 Zff. 1) angeführten Beispiel. — Oder in einem Tonstük aus C-dur, in die harte Tonart der grossen Terz, also ins E-dur, (wie z. B. in Beethovens Sinfonie aus c-moll, im Andante aus As-dur, ganze Säzze aus C-dur vorkommen.) — Oder in einem Tonstük aus C-dur in die harte Tonart der kleinen Sexte, also ins As-dur — u. s. w.

Alle diese und ähnliche ganze Ausweichungen sind zwar weit seltener als die vorerwähnten, aber darum nicht unerhört, und nicht unerlaubt.

§. 542.

In Tonstükken aus weicher Tonart ist ebenfalls die ganze Ausweichung in die Molltonart der Dominante sehr gewöhnlich, und man pflegt in einem Tonstükke z. B. aus a-moll gegen die Mitte hin auch sehr gewöhnlich einen Uebergang ins e-moll zu machen,

und auch wol den ersten Hauptabschnitt des Stükkes mit einem ganzen Tonschluss in dieser Tonart zu schiessen. Indessen ist diese Art von Uebergang doch nicht ganz so allgemein, wie in Tonstükken aus harter Tonart der in die Durtonart der Dominante, (vielleicht zum Theil auch darum, weil die tonische Harmonie von c-moll, der weiche *e*-Dreiklang, in a-moll nicht leitereigen vorhanden ist. (Vergl. §. 540 am End.) und man findet daher ziemlich häufig Tonstükke aus Molltonarten, worin statt eines Uebergangs in die Molltonart der Dominante, lieber in die Durtonart der Terz übergegangen wird, und also z. B. in einem Tonstük aus a-moll die Hauptausweichung nicht ins e-moll, sondern ins C-dur geschieht.

§. 543.

Nächst diesem sind die gewöhnlichsten in Molltonstükken vorkommenden ganzen Ausweichungen, die, in die harte Tonart der Sexte; z. B. in einem Tonstükke aus a-moll der Uebergang in F-dur, — oder in die Molltonart der Unterdominante, ins d-moll, — oder auch in die Durtonart der bisherigen tonischen Note, ins A-dur. Dass man nicht selten nach einem Uebergang dieser leztern Art aus Moll ins Dur, das Tonstük auch sogar bis zum Ende in der Molltonart belässt, und darin förmlich endet, haben wir schon oben §. 519 angeführt.

Minder gewöhnlich sind in Molltonstükken ganze Uebergänge in die harte Tonart der Dominante, z. B. ins E-dur, — Oder der kleinen Sekunde, z. B. ins B-dur, u. s. w.. Indessen sind doch auch solche weder unerlaubt

noch unerhört, vielmehr können auch solche und andere ähnliche minder gewöhnliche Uebergänge zuweilen mit vollkommen guter Wirkung gebraucht werden.

§. 544.

Ueberhaupt kann und soll alles von §. 536 bis hieher gesagte nur als Fingerzeig, aber durchaus nicht als unabänderliche und einzige Richtschnur gelten.

Anders dachten und lehrten freilich in diesem Punkte unsere älteren Theoretiker. Diese waren nicht nur sehr ängstlich über die Frage: in welche Nebentonarten man im Verlaufe eines Tonstükkes ausweichen, wie lange man in jeder derselben verweilen dürfe, u. s. w., sondern man findet bei ihnen oft sogar förmliche Rezepte über diesen Punkt vorgeschrieben, und ordentliche Vorschriften, wie viele Takte lang man sich in dieser, wie viel in jener Nebentonart verweilen dürfe, u. s. w. wie z. B. in Kirnbergers Kunst des reinen Sazzes Th. 1. Seite 119 u. flg., in Rousseau's dictionnaire de Musique Artic. Modulation, in Sulzers Theorie d. K. Art. Ausweichung, u. a. m.

Diese sonderbare Aengstlichkeit grenzt sehr nahe an Pedanterie: die Kunst ist frei, soll frei sein, und lässt sich ihren Spielraum nicht so mit Massstok und Messkette zumessen.

Einem verständigen Manne braucht man es übrigens wol nicht erst zu sagen, dass er eben nicht ohne Noth, ohne Zwek und hinreichenden Grund, immer nur darauf los in den Tag hinein ausweichen, nicht in jedem Stüke unaufhörlich in allen, auch aller ent-

ferntesten Tonarten, wie ein Wahnsinniger herumspringen soll, u. s. w. Dies alles versteht sich bei verständigen Menschen von selbst. Dass aber auch sehr starke, kühne, ja selbst grelle und häufige Absprünge in weit entfernte Tonarten, am rechten Flekke angebracht, treff-lich und von grosser Wirkung sein können, davon haben wir schon oben Beispiele (Seite 212) angeführt. Alles hängt hier von der Empfindung, die man durch das Tonstük ausdrükken, von dem mehr oder weniger einfachen oder manchfachen, ruhigen oder leidenschaftlicheren Karakter ab, den man dem Tonstükke geben will. Eben darum gehört aber diese Betrachtung auch weniger hieher in die Technik, als in die Aesthetik der Tonsezkunst, woselbst wir auch wol wieder darauf zurükkommen werden.

§. 545.

Nur so viel lässt sich jedoch auch schon in blos technischer Hinsicht hier bemerken: dass man, um grosse Wirkung durch Ausweichungen hervorzubringen, im Gebrauche derselben nothwendig sparsam sein muss. Ausweichungen sind immer als eine Würze der Modulation zu betrachten; und ein Tonsezzer welcher in einem grössern oder kleinern Tonwerke zu oft und viel ausweicht, stumpft dadurch das Gehör seiner Zuhörer gegen die Wirkung derselben ab, und wenn er dann einmal eine besondere Wirkung mittels einer Ausweichung hervorbringen, z. B. etwas ausgezeichnetes durch eine kühne Ausweichung ausdrüken mögte, so thut ihm das schon verbrauchte Mittel keine Wirkung mehr, blos darum, weil Dergleichen schon vorher zu viel

dagewesen; indess dasselbe, hätte er bisher eine weisere Oekonomie im Ausweichen beobachtet, doppelte Wirkung, schon wegen des Kontrastes gegen die bisherige Einfachheit, gethan haben würde.

Anmerkung.

Ganz besonders streng ist Vogler in Ansehung der Frage, in welche Tonarten in einem Tonstüke Uebergänge zu machen erlaubt sei. Denn er verbietet nicht nur, wie wir oben S. 213 anführten, jede Ausweichung aus einer Tonart unmittelbar in eine um mehr als eine Stufe entfernte, sondern nach ihm darf man überhaupt in einem ganzen Tonstüke in keine andere, als in die mit der Haupttonart nächstverwandten Tonarten übergehen! Man lese in seiner Tonsezkunst §. 68: „Ein jedes Sing- und Klingstück wird „von einem gewissen Tone hergenennet, „und darf, um die Einheit zu erhalten, in „keinen Ton ausweichen, der um mehrere „Stufen entfernt wäre: folglich darf ein „Stück im harten *C* weder ins harte *D* „noch *B* ausweichen; denn könnte man „in diese zwei Töne: so wären die weiche „Tonarten *H* und *G* eben so nah, und „würde alle Einheit verschwinden, ja „nicht mehr wahr sein, dass das Stück im „*C* sei, sondern, dass es im *C* anfange und „schliese.“ — und „70. §. Man glaubte „sonsten, dass man von der harten zur „weichen Tonart in demselbigen Stücke „übergehen könne; allein, wenn man „erweget, dass selbst die Vorzeichnung „einen Absatz von dreien Stufen angiebt,

„und dann die Freundschaft des andern „Tons betrachtet, so muss man schliesen, „dass z. B. vom *C* man entweder in alle „Töne, oder in keinen über die sechs „gemeldte ausweichen könne.“ — Hier verbietet er also nicht nur das unmittelbare Springen über einen Verwandschaftsgrad, sondern sogar alles auch stufenweise Ueberschreiten des Kreises der engsten Verwandschaft. Ja, in einem Stüke aus c-moll soll nicht einmal ins C-dur übergegangen werden dürfen, und umgekehrt! Nach allem was wir bisher über diesen Gegenstand schon gesagt haben, nach allem was aus Voglers eigenen trefflichen Kompositionen hervorgeht, wäre eine Wiederlegung solcher Verbote überflüssig.

§. 546.

Je häufiger in einem Tonstüke Ausweichungen, ganze oder halbe, vorkommen, desto mehr chromatische Verwandlungen (§. 40) müssen natürlicher Weise darin erscheinen; und darum pflegt man wol, von einem Sazze, der viel modulirt, zu sagen: er sei sehr chromatisch. Der Kunstausdruk mag hingehen, nur bemerke man, dass ein Saz oder Tonstük auch noch in ganz anderem Sinne chromatisch sein kann, nämlich 2tens auch dadurch, dass darin viele an sich selbst chromatische Akkorde (§. 176 u. 187) vorkommen; (man könnte dies harmonische Chromatik nennen) und 3tens auch noch durch viele darin vorkommende chromatische Durchgänge, wovon unten, — (melodische Chromatik. Im Gegensaz beider könnte die erstere modula-

torische Chromatik heisen.) Ja in gewissem Sinne dürfte Einer auch jedes Tonstük, welches aus einer transponirten, chromatischen Tonart (§. 220) geht, chromatisches Tonstük nennen.

D.) *Endigung eines Tonstükes.*

1.) Authentische Stükendungen.

§. 547.

Es liegt in der Natur der Sache, dass man ein Tonstük nicht nur mit derjenigen Harmonie beschliesst, welche die Haupt**harmonie** des ganzen Stükkes war, also mit der tonischen Dreiklangsharmonie, sondern am füglichsten auch mit einer Harmonieenfolge der Art, welche das Gehör am meisten befriedigt und beruhigt. Diese leztere Eigenschaft hat nun, wie wir schon §. 448 bemerkten, vorzüglich die Harmonieenfolge $V_7 \sharp I$ oder $V_7 \sharp 1$, (die eigentliche natürliche Kadenz;) und desshalb pflegt man die meisten Tonstükke mit einer eigentlichen natürlichen Kadenz in der Haupttonart des Stükkes zu schliessen.

Man hat dieser Art von Stükendung den aus dem Alterthum entlehnten Namen authentischer Tonschluss beigelegt.

§. 548.

Aus eben dem am Eingang des vorigen §. angeführten Grunde pflegt man die Kadenz, mit welcher man ein Tonstük enden lässt, auch in möglichst vollkommener Gestalt (§. 449 und 450) erscheinen zu lassen: und zwar, je

grösser, ausgeführter und bedeutender das Tonstük, desto voller und kräftiger ziemt ihm der Schluss. Z. B.

1)



Man kann auch die Kadenz mehrmal wiederholen. Z. B.

2)



II° I V_7 I, V_7 I, V_7 I, V_7 I, V_7 I.

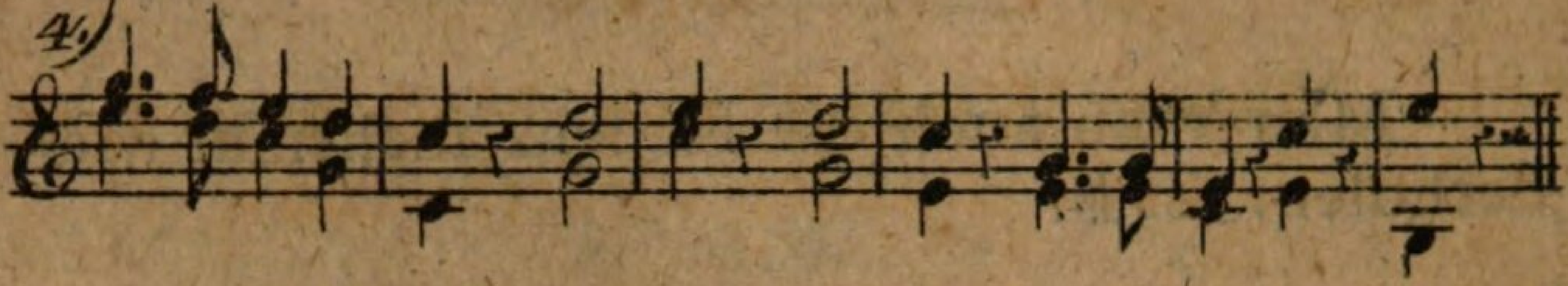
Man pflegt solche vollkommene Arten von Endungen eines Tonstükkes oder Haupttheiles auch wol: vollkommenen oder ganzen Tonschluss zu nennen.

§. 549.

Nicht selten begnügt man sich jedoch bei Stükendungen auch mit minder vollkommenen Kadenzen. Ja in manchen Fällen sind solche kräftige Tonschlüsse sogar unmöglich: z. B. in blos zweistimmigen Tonstükken, etwa blos für zwei Hörner, wo man (ebenso wie bei Anfängen) sich nothwendig bald diese bald jene Umstaltung der einen oder der andern Harmonie, bald Auslassungen von Intervallen, bald verwechselte Akkordenlagen, gefallen lassen muss.

3.)


Indessen wird doch nicht leicht mit der zweiten Verwechslung des tonischen Akkordes geschlossen werden können:

4.)


§. 550.

Häufig findet man solche Schlüsse auch durch harmonieenfremde Noten, aller Art, Durchgänge, Scheinakkorde und Vorhalte, verbrämt. Z. B.

1.)


§. 551.

Eine andere und ganz eigene Spielart von authentischen Stükendungen findet man nicht selten in Tonstükken aus weicher Tonart: indem man dieselben, statt mit der ihnen eigenthümlichen Kadenz $V_7 \sharp\, \mathrm{i}$, mit der der Durtonart eigenen Kadenz $V_7 \sharp\, \mathrm{I}$ schliessen lässt; so nämlich, dass das Molltonstük nicht sowol wie wir oben §. 519 anführten, in der zweiten Hälfte des Stükkes in die harte Tonart

übergeht, sondern nur eben beim Schlusse der harte Dreiklang statt des weichen gebraucht wird. Z. B.



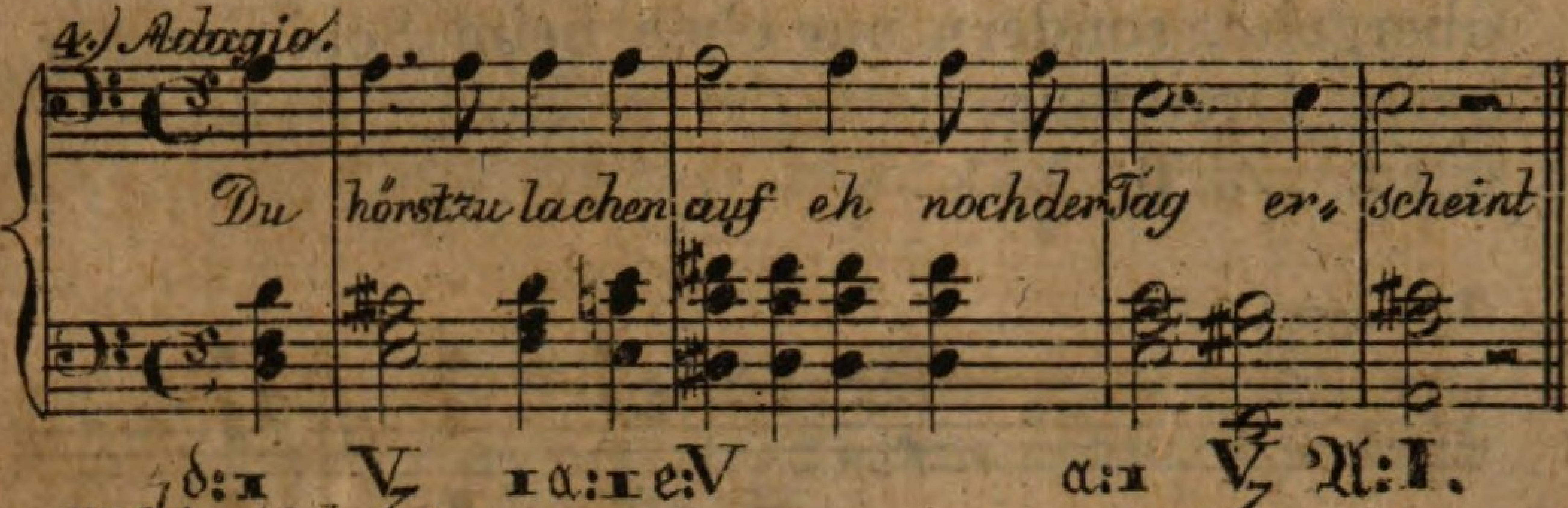
oder, diesen Wechsel von Moll und Dur mehrmals nach einander wiederholend:

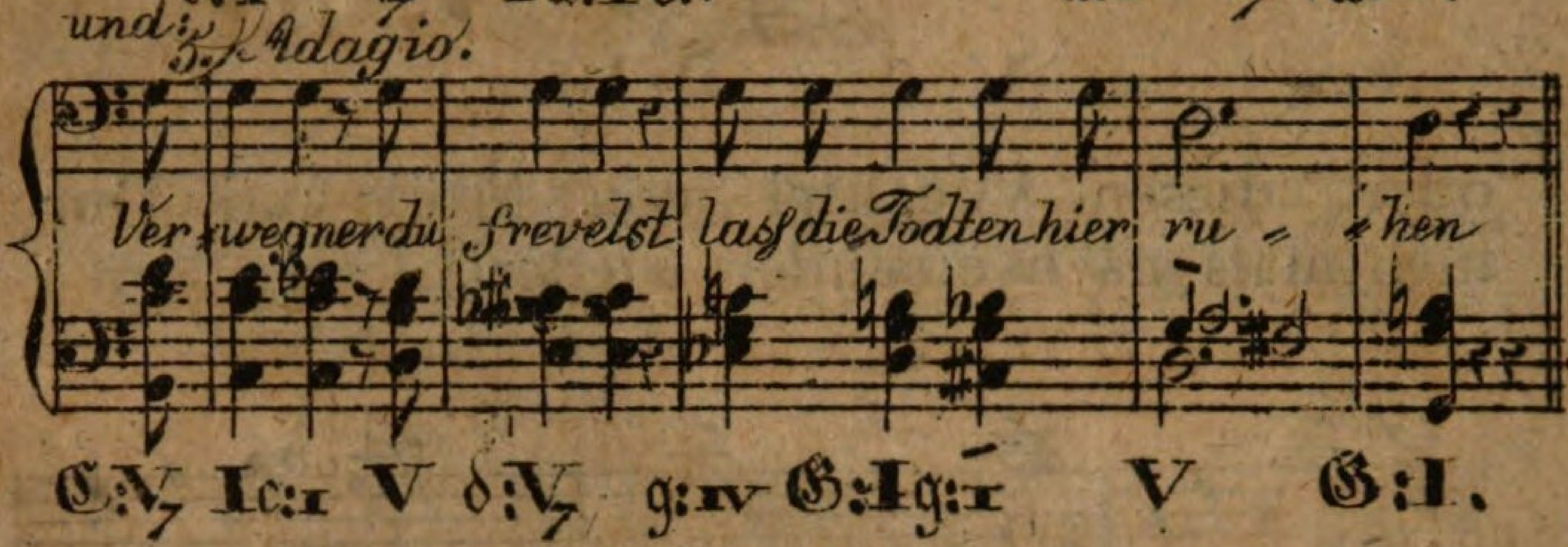


So endet in einer Messe von Joh. Ad. Hasse das „Crucifixus" aus d-moll folgendermasen:



Von ähnlicher Art sind in Mozarts Don Juan die Schrekensworte des Geistes auf dem Kirchhof:





§. 552.

Ebenso schliesst Sebast. Bach einen Choral aus a-moll folgendermasen:



Auf ähnliche Art schliesst ebenderselbe einen Choral aus e-moll, (oder welcher wenigstens e-moll anfängt,) mit dem harten E-Dreiklang wie Ziff. 7.) und Vogler wie Ziff. 8.)





2.) Plagalische Stükendungen.

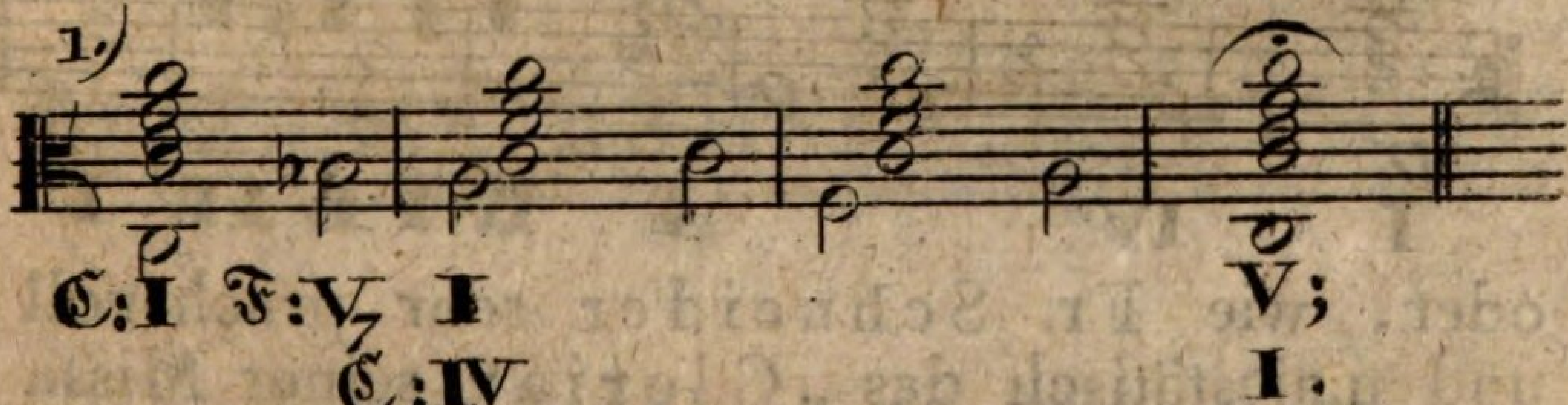
§. 553.

Die bisher erwähnte Art ein Tonstük mit einer eigentlichen natürlichen Kadenz zu enden, ist zwar die gewöhnlichste, doch nicht die einzige. Auch die Harmonieenfolge IV ≠ I und iv ≠ i kann wol als Endung eines Tonstükkes gebraucht werden. Wir haben dies schon §. 420 angeführt, und bemerkt, dass, wenn ein Tonstük oder ein Haupttheil desselben mit solcher Harmonieenfolge schliesst, man dies einen plagalischen Tonschluss zu nennen pflegt.

§. 554.

Nicht selten lässt man einer solchen Stükendung sogar auch noch vorübergehend eine Ausweichung in die Unterdominante vorangehen, so, dass der vorlezte Akkord, welcher in den vorigen Beispielen als Dreiklangsharmonie der vierten Stufe erschien, nun eigentlich auf einen Augenblik als tonische Harmonie erscheint, z. B.

1)

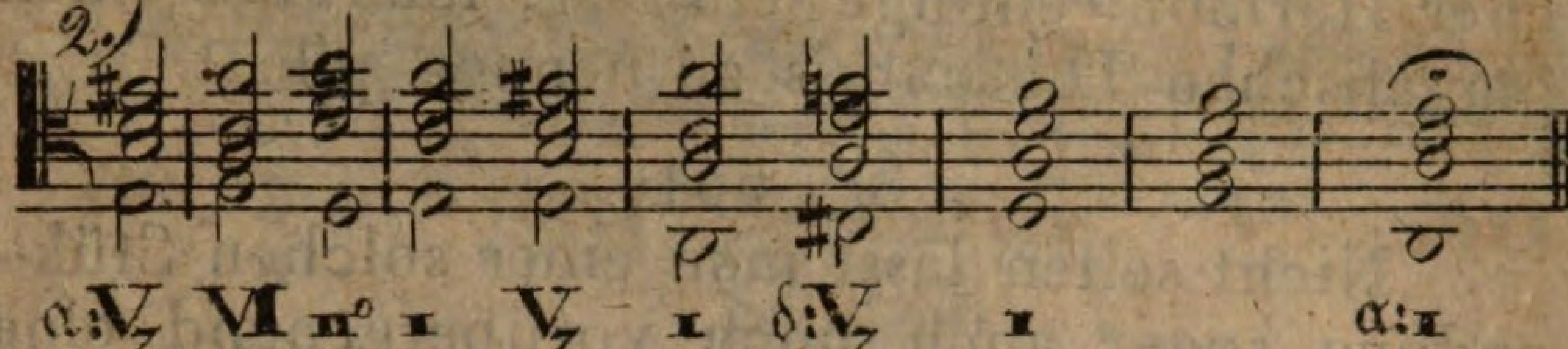


Hier wird eigentlich aus der Haupttonart C-dur noch einmal ins F-dur ausgewichen, und, ohne eine förmliche Rükeinweichung wieder ins C-dur zurükzumachen, mit dem G-Akkord geschlossen, und nur dem Gehöre überlassen, sich von selbst wieder ins C zurükzuversezzen, (Vergl. S. 58) und den F-

Akkord, welchen es nach der G_7-Harmonie eigentlich als neue tonische Harmonie vernehmen müsste, doch bald wieder als Harmonie der vierten Stufe der bisherigen Tonart 𝔈-dur, und also auch den folgenden *G*-Akkord als die alte tonische Harmonie, zu vernehmen.

Ebenso, wiewol seltner, in Stükken aus weicher Tonart:

2.)



Nicht selten wird die plagalische Kadenz, (die Harmonieenfolge IV ⸗ I oder IV ⸗ I) auch einige Mal nach einander wiederholt:

3.)



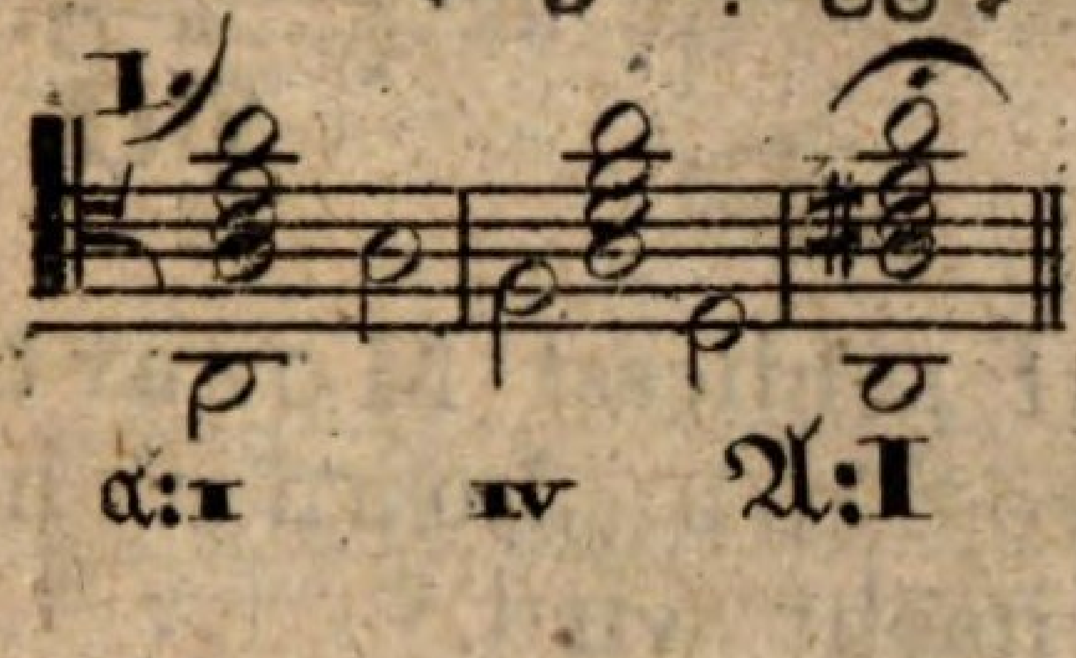
oder, wie Fr. Schneider sehr prachtvoll und majestätisch das „Gloria" seiner Missa schliesst:

4.)



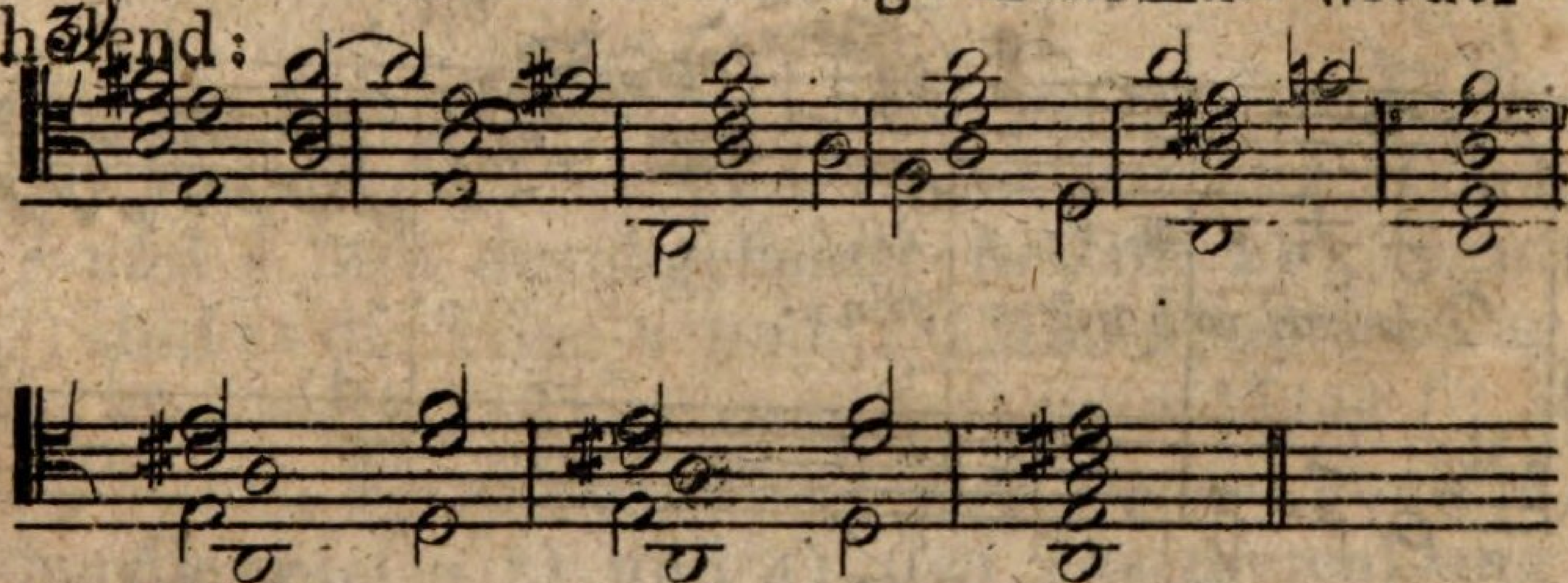
§. 555.

Auch wird bei solchen plagalischen Stükendungen nicht selten (ebenso wie bei den authentischen §. 551) am Ende mit dem harten statt weichen Dreiklange, und also mit einer Mischung von Moll und Dur geschlossen. (Gelehrte würden eine solche Endung einen plagalischen Schluss in phrygischer Tonart nennen §. 308 flgg.)

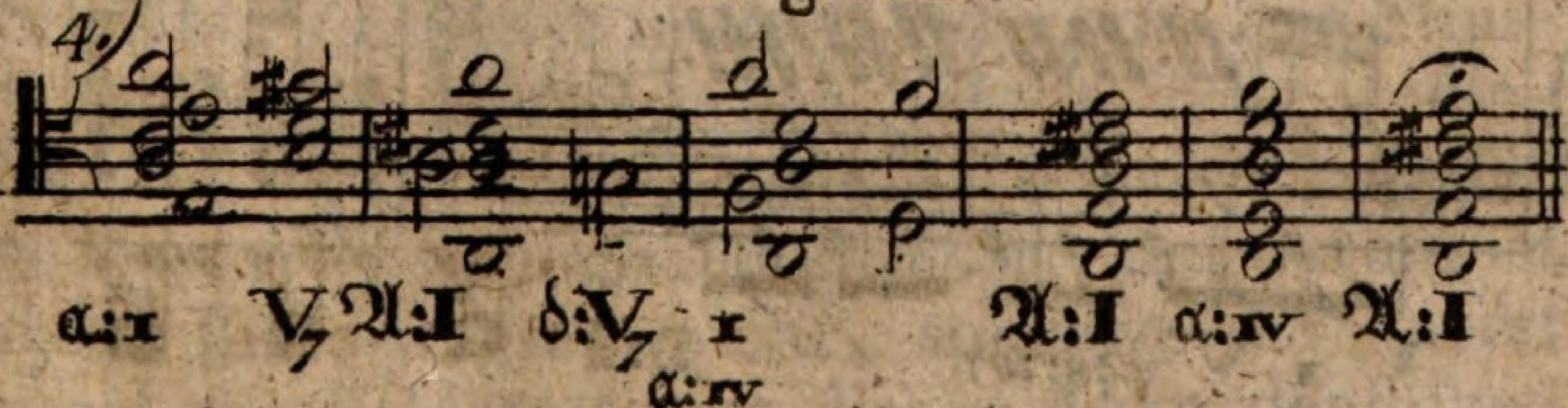




oder, diese Harmonieenfolge mehrmals wiederholend:



oder, mit einer Kadenz der in §. 554 erwähnten Art zusammengereiht:



Ebenso endet in Mozarts Requiem die lezte Numer des Dies irae aus D-moll folgendermasen:



Auf eben dieselbe Art schliesst Mozart den Chor aus D-moll, wo Don Juan von den Furien zur Hölle gepeitscht wird.



§. 556.

Auch die plagalischen Stükendungen findet man häufig mit durchgehenden Noten, Vorhalten und Scheinakkorden verbrämt; z. B.:



In dem Beispiel Ziff. 1) sind im zweiten Takt die Töne g und h, und im dritten die Töne f̄ und d̄ blos durchgehend; in Ziff. 2) 3) und 4) sind es die Töne h und d̄. (Man könnte zwar im Beispiele Ziff. 2) den Zusammenklang [f h d̄ ā] auch für $\mathcal{G}_7$ erklären, und ebenso auch in den Beispielen 3) und 4) den Zusammenklang [f h d̄ ās], ebenfalls für $\mathcal{G}_7$, wo denn der Ton f eigentliche Septime, h eigentliche Terz, d̄ eigentliche Quinte, und ā. oder ās hinzugefügte None, der Grundton g aber ausgelassen wäre: allein, wenn f̄ eigentliche Septime wäre, so könnte dieselbe, (wie wir in der Lehre von der Stimmenführung sehen werden,) nicht, oder wenigstens nicht wol, so behandelt werden, wie sie in diesem Beispiele behandelt ist, und darum ist diese Erklärungsart nicht, sondern die zuerst gegebene Erklärungsart dieser Akkordenfolgen

zu wählen (§. 138 S. 157), und folglich der Zusammenklang [f h d̄ ā] oder [f h d̄ ās] fortwährend für *F* zu erklären, als ob die blos durchgehenden Töne h und d̄ darin gar nicht vorhanden wären: wie denn auch schon Kirnberger in seiner Kunst des reinen Sazes Th. I. in der Zugabe S. 249, in dem ähnlichen Saze Zff. 5.)



sowol die geosse Sexte des Basstones, den Ton ā, als auch die grose Quarte vom Basstone, die Note f̄is, („das Subsemitonium modi der folgenden Tonika“) für blos durchgehend erklärt, als blos dazu dienend um „den Schluss piquanter“ zu machen, und auch Vogler (in seinem Choralsistem, Tabelle I.) den obigen Tonschluss Zff. 2) als Muster eines plagalischen Tonschlusses (in jonischer Tonart, vergl. §. 308 flgg.), also als IV ⸗ I, aufstellt, und folglich den Zusammenklang [f h d̄ ā] ebenfalls für 𝔈 : IV, und nicht für 𝔈 : V erkennt.

§. 557.

Von ähnlicher Art ist folgender Schluss:



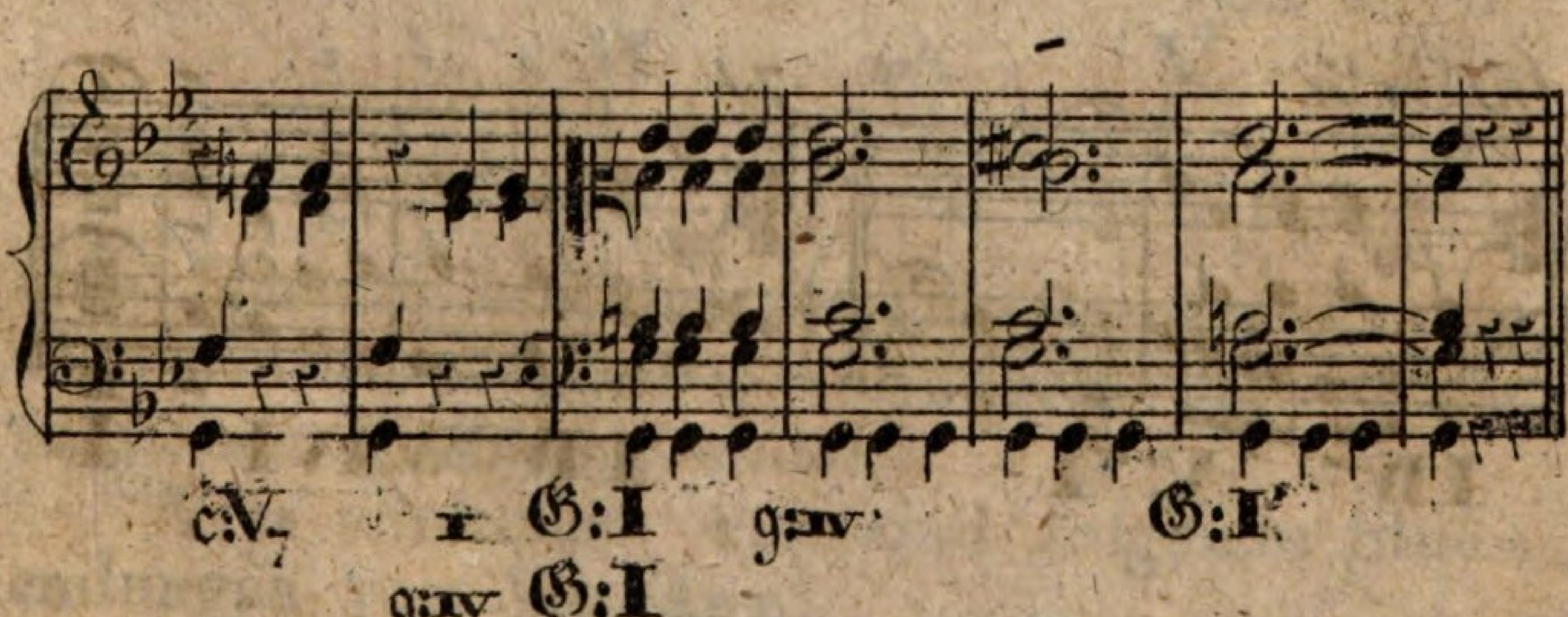
Ebenso ist folgende Endung des bekannten Mozartschen Violinquartettes aus d-moll ein plagalischer Schluss, wobei am Ende die Noten e und g blos durchgehend sind:



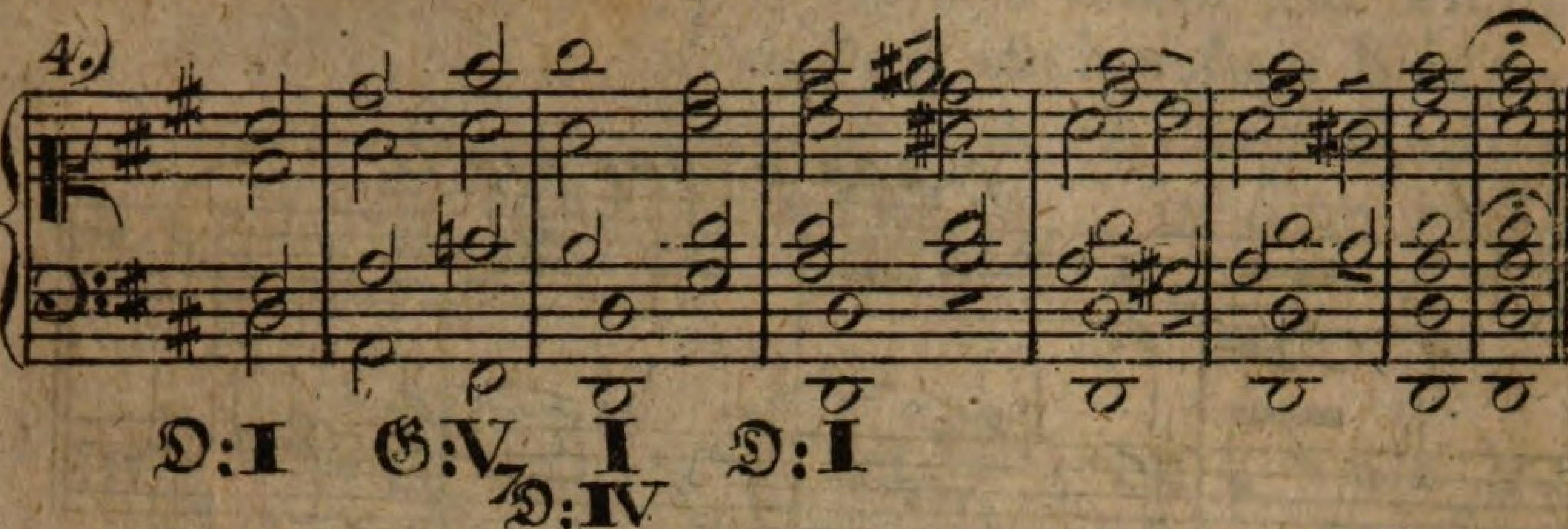
§. 558.

Von ähnlicher Art ist folgende Endung von Jos. Haydns Salve regina aus g-moll. (Die Note fis im drittlezten Takt ist blos durchgehend.)

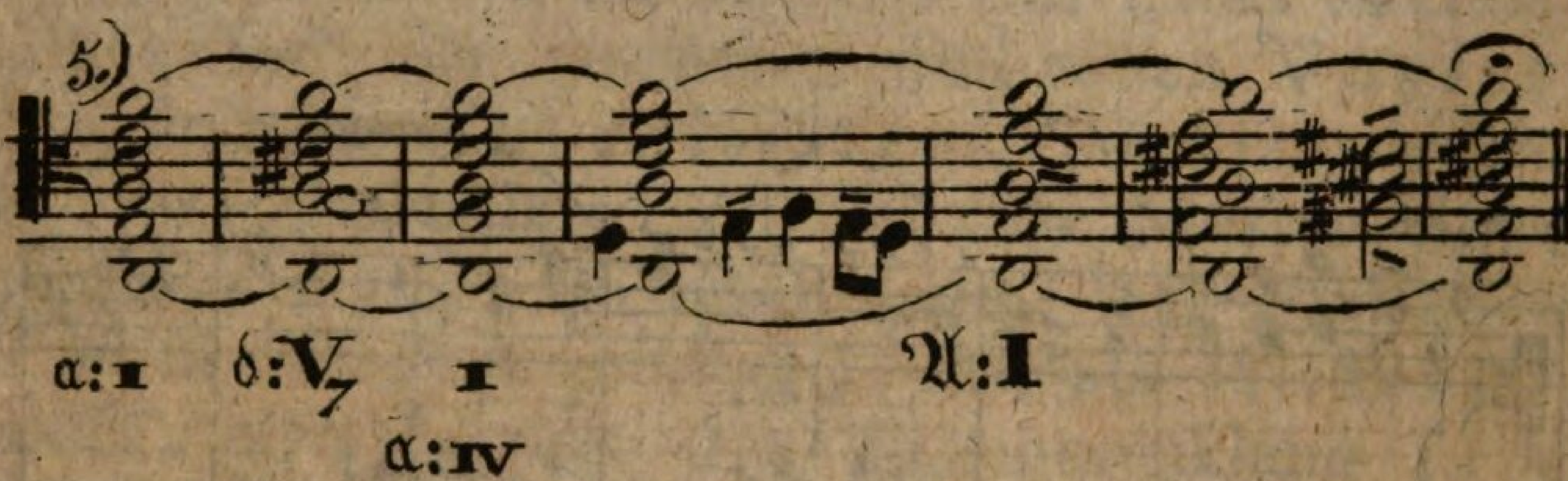




Ebenso entstehen in folgender Akkordenfolge, mit welcher ich eine achtstimmige Fuge für die Berliner Singakademie geschlossen:



die Zusammenklänge [d h $\bar{d}$ $\bar{gis}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{eis}}$], [d gis $\bar{d}$ $\bar{h}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{fis}}$] und [d h d $\bar{gis}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{fis}}$] blos aus Verbrämungen des tonischen D-Akkordes durch harmoniefremde Töne, wie wir im dritten Bande finden werden. Ebenso habe ich in einer andern Hymne den plagalischen Schluss a:IV ♯ A:I folgendermasen verbrämt:



und im „Kyrie" und „Agnus Dei" meiner Messe N.° 1 Op. 27 so:





3.) Sonstige Stükendungen.

§. 559.

Ausser den von §. 553 bis hieher aufgezählten besonderen Tonschlüssen findet man in den Werken der Tonsezer, namentlich der Kirchenkomponisten, und zumal der Bekenner der sogenannten griechischen Tonarten, noch mancherlei andere Stükendungen, welche noch absonderlicher klingen als die bisher aufgezählten. Namentlich findet man Tonstükke, welche, so viel wenigstens wir zu begreifen und zu erklären vermögen, gar nicht einmal mit einer Dreiklangsharmonie auf der Tonika schliessen. Auch von solchen Stükendungen wollen wir wenigstens einige Beispiele anführen.

Vogler, z. B endet, in seiner zum Theil wunderschönen Pastoralmesse aus E-dur, das Credo, welches sonst sehr bestimmt aus h-moll geht, folgendermasen:



eine Harmonieenfolge welche, wenigstens so viel wir zu begreifen vermögen, mit keiner tonischen Harmonie endet.

Von ähnlicher Art sind folgende Stükendungen von Vogler:

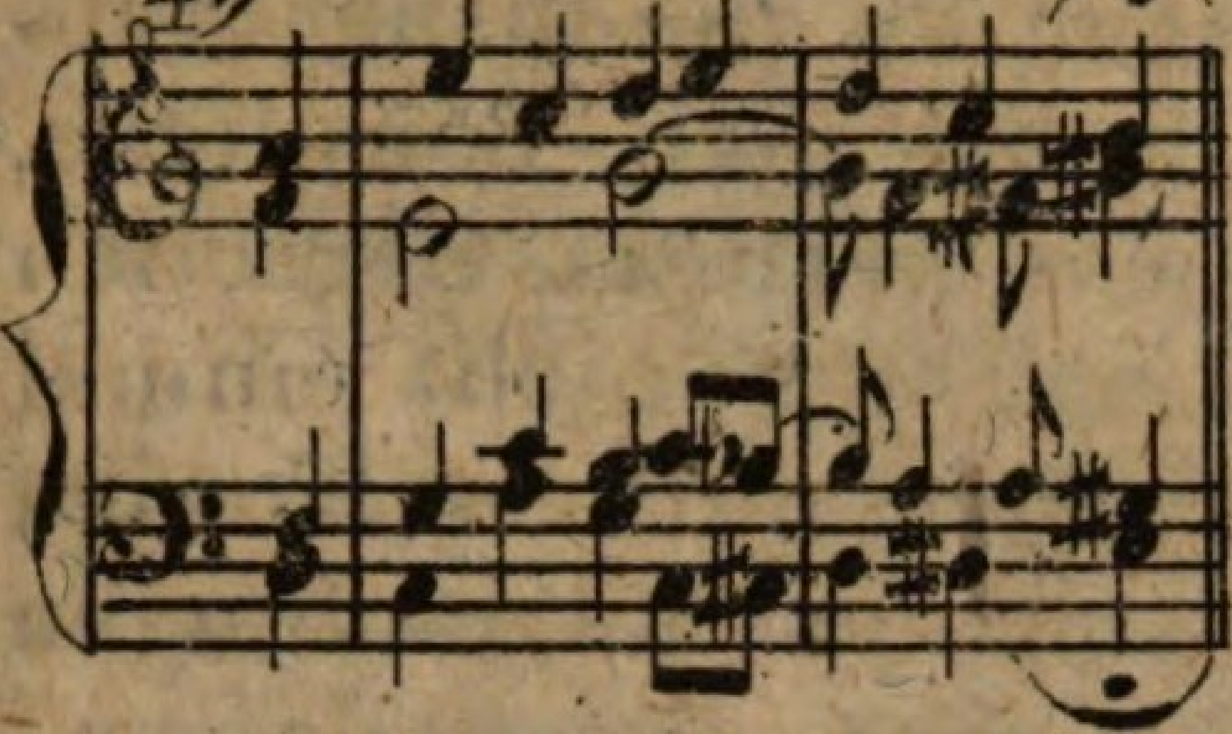
2.)



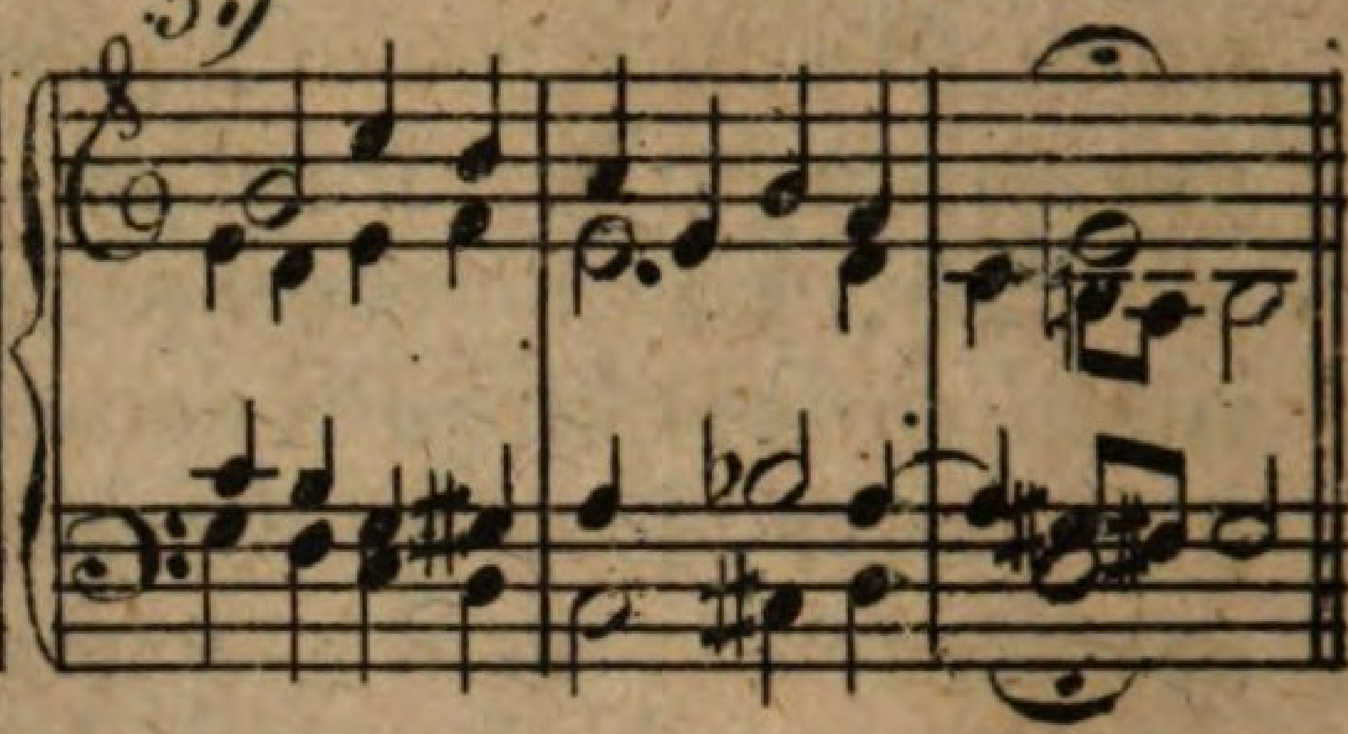
3.)



4.)

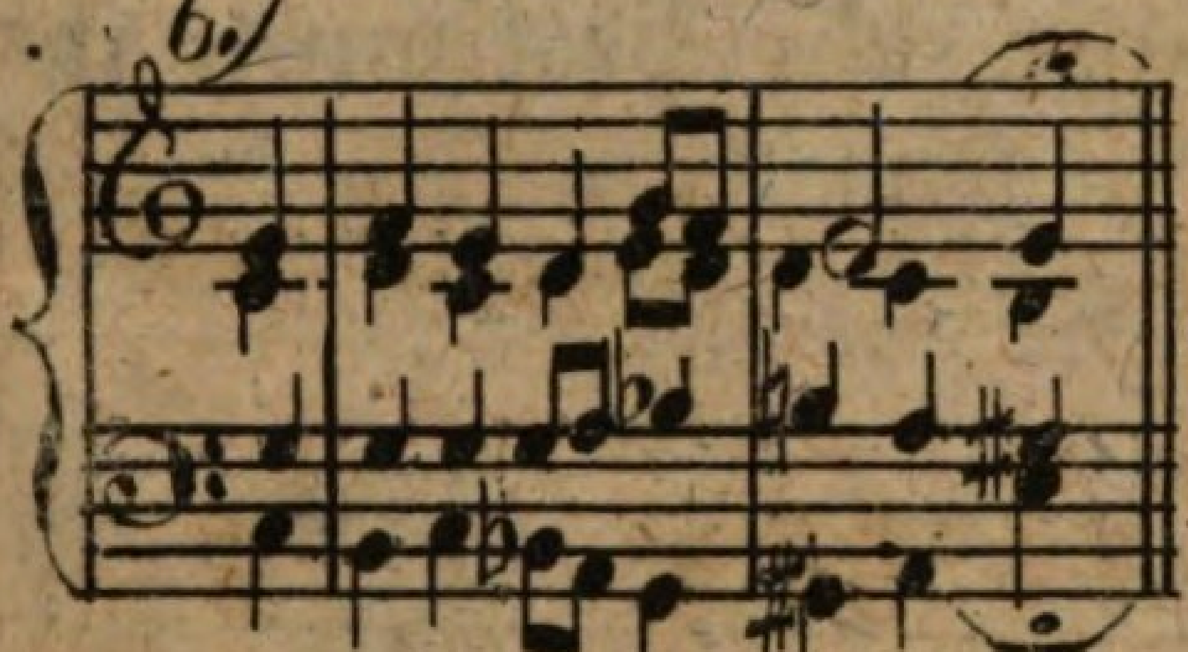


5.)

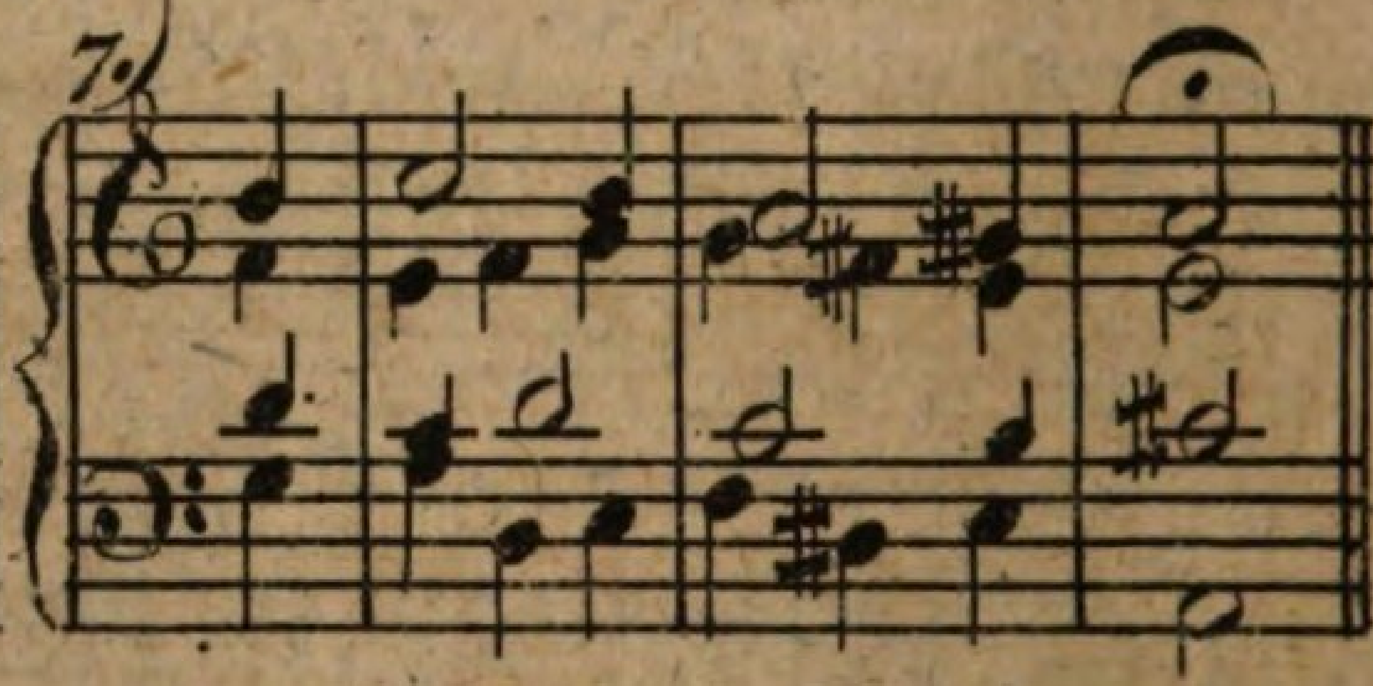


so wie folgende von S. Bach:

6.)



7.)

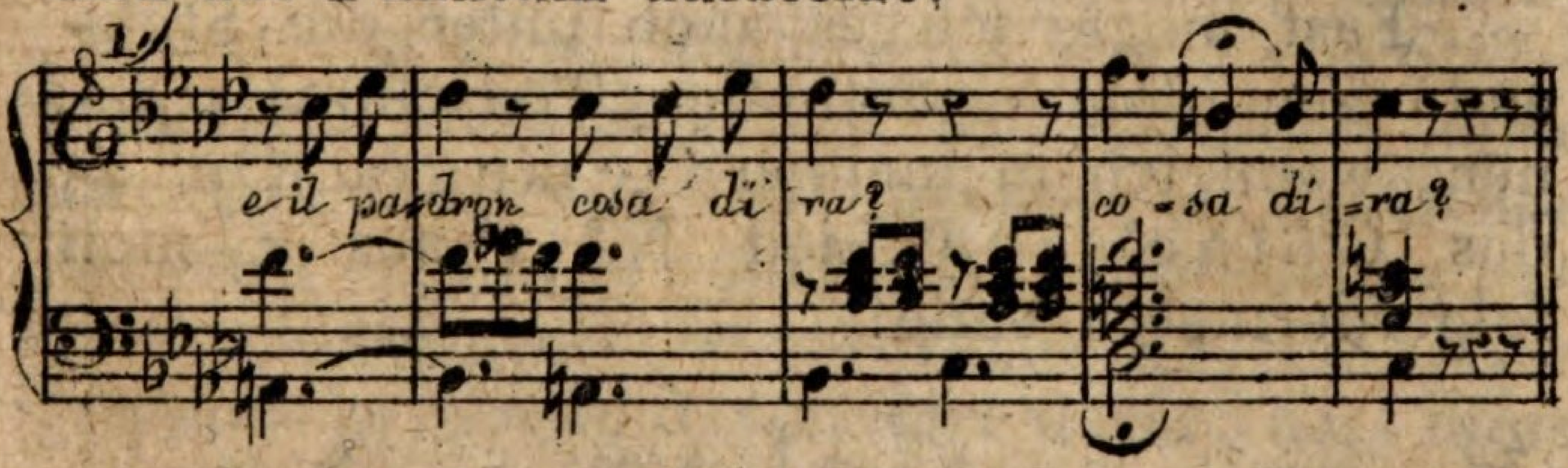


Wir gestehen gern, dass es uns nicht ganz leicht fallen würde, die modulatorische Structur solcher Schlussformeln auf gute Art zu entziffern, zumal hier, noch vor der Lehre von Durchgängen und Scheinakkorden Darum mögen sie hier einsweilen gleichsam nur historisch dastehen, als Merkmale, dass es auch Tonstükke mit derartigen Endungen gebe.

Auch die schon im ersten Band Seite 328 angeführten Beispiele sind von dieser Art, so wie zum Theil wol auch die §. 552 des Gegenwärtigen.

§. 560.

Ja, man könnte gewissermasen sagen, solche Stüke endeten im Grunde ohne eigentlichen Tonschluss In der That aber kann es zuweilen, und unter gewissen Umständen, wol auch ganz zwekmäsig sein, ein Tonstük, und zwar nicht blos ein solches, welches unmittelbar in ein Folgendes übergeht, (§. 516 flg.) sondern sogar ein für sich allein bestehendes, wirklich ganz ohne eigentlichen Schluss zu endigen; namentlich da, wo man etwa das Abgebrochene Abgerissene einer Situation auszudrükken hat. So endet z. B. in Mozarts Oper Le nozze di Figaro, Barberina's Ariette aus f-moll am Anfang des vierten Aufzugs, da wo sie die verlorne Steknadel sucht und durch Dazwischenkunft Figaro's gestört wird, ganz ohne eigentlichen Tonschluss, wie eine Rede woran das Schlusswort und das Punktum ausbleibt;



Ebenso endet in Salieri's Oper Axur die Szene, wo Tarar Astasien vermisst, folgendermasen ohne Tonschluss:

2.) Larghetto.



so wie eine andere Szene derselben Oper mit der Hauptseptimenharmonie.

Zwar fallen diese abgebrochenen Stükendungen darum weniger auf, weil — wenigstens nach ursprünglichen Bearbeitung, sich darauf sogleich ein Recitativ anschliesst, und also zwar das Tonstük, aber doch nicht die Musik aufhört, und das Gehör also die Modulation nicht als geendet zu betrachten braucht: weit fühlbarer aber wird das Ungenügende solcher Endungen da, wo man, wie heut zu Tag auf den meisten Theatern, die trokenen Recitative gradezu hinweg lässt, und also bei den angeführten Stellen wirklich die Musik aufhört, und Dialog eintrit. Allein auch hier machen diese Stellen zwar wirklich auffallenderen, aber darum nichts weniger als unzwekmäsigen Eindruk, und man hat sehr engherzig daran gethan, dass man auf manchen Bühnen ordentliche Schlüsse darangeflikt.

Fast mögte ich es auch unter die Stükendungen ohne eigentlichen Tonschluss rechnen, wenn ich in meinen Gesängen Op. 23 das Göthe'sche Lied N.° 1 aus c-moll folgerdermasen ende:



Die Endung ist von allem Hergebrachten ziemlich abweichend (obgleich die zwei lezten Akkorde der oben §. 556 Zff. 4) angeführten

Akkordenfolge sehr ähnlich sehen) und auffallend wild: aber ebendarum schien sie mir die Rechte, um die Empfindung eines zerrissenen Gemüthes auszudrükken, dem sich, nach kurz vorübergehendem Selbstvergessen und Verlieren in die Anmuth der ruhenden Natur, sein eigener Schmerz in seiner ganzen Bitterkeit und der verzweifelnde Entschluss vergegenwärtigt, sich auch Ruhe zu schaffen, — durch Selbstmord.

4.) Allgemeine Bemerkungen über die verschiedene Wirkung und den Werth und Unwerth der verschiedenen Arten von Stükendungen.

§. 561.

Jedermann fühlt wol, dass die sämmtlichen von §. 553 angezeigten Arten von Stükendungen allemal etwas Befremdendes, oder wenigstens minder Befriedigendes für das Gehör haben, als die gewöhnlichste aller Schlussformeln, die eigentliche natürliche Kadenz. Der technische Grund davon liegt darin, dass diese leztere Art von Kadenz, wie wir schon §. 547 bemerkten, die unzweideutigste und darum entscheidendste aller Harmonieenfolgen, und also für das Gehör die befriedigendste ist, indem sie eine dem Gehör völlige Beruhigung gewährende endliche Bestätigung der Haupttonart enthält; indess schon die einfache plagalische Kadenz, als blos aus zwei Dreiklangsharmonieen bestehend, weit weniger bestimmt und unzweideutig ist, vollends aber die übrigen Tonschlüsse, statt das Gehör am Schlusse des

Stükkes noch einmal recht der in Haupttonart zu bestätigen, dasselbe vielmehr ausdrüklich erst noch einmal aus derselben herausführen; ja, zuweilen sogar, gleichsam um es absichtlich in Ungewissheit zu sezen, mehrmals und kurz hintereinander aus der alten Tonart in die neue und aus dieser wieder zurük springen, indem sie Akkorde hören lassen, deren immer je der eine in die vorige, der andere in die neue Tonart gehört, und so einen ziemlich buntfarbigen Wechsel von Dur und Moll enthalten, wie dies alles durch die den bisherigen Beispielen untergesezten zuweilen wirklich gar sehr bunten Chiffern anschaulich wird; — ja, von denen sich zum Theil nicht einmal mit ganz voller Bestimmtheit sagen lässt, dass die lezte Harmonie, womit sie schliessen, auch wirklich I oder 1, und nicht etwa V sei, wie z. B. S. 272 Zff. 7) und 8), S. 282 u. 284 — oder welche gar mit einer Harmonie enden, welche bestimmt nicht I ist, wie z. B. S. 281; S. 283 Zff 1.)

Indessen hat sich unser Gehör nun doch auch daran gewöhnt, Tonstükke mit solchen ihrer Natur nach freilich nicht ganz befriedigenden Schlussformeln enden zu hören, und beruhigt sich also auch damit (am wenigsten freilich mit solchen wie §. 559: allein dagegen heisen solche Stükendungen auch griechische antike Tonschlüsse, und klingen darum, wenn auch nicht grade immer recht schön, doch gewiss recht gelehrt; zumal recht Ungelehrten.)

§. 562.

Auf der andern Seite giebt eben das minder befriedigende, minder bestimmte und minder

natürliche, eben das ungewöhnliche, das seltene und zum Theil seltsame, das besondere und zuweilen selbst sonderbare, das vom alltägliche abweichende, das gleichsam mistische, was solche Stükendungen an sich haben, dies alles giebt, sage ich, diesen Schlussformeln, wenigstens den besseren darunter, einen gewissen besonderen oft wirklich feierlichen Karakter, wovon sich bei mancher Gelegenheit mit Vortheil Gebrauch machen lässt, wenn man etwas besonderes, etwas vom Alltäglichen abweichendes oder sich darüber erhebendes auszudrükken hat.

§. 563.

Namentlich eignen solche Schlüsse sich ebendarum sehr zu kirchlichen Tonstüken (woher sie denn auch den eigenthümlichen Namen: Kirchenschlüsse erhalten haben.) In der That sind auch die meisten der obigen Beispiele wirklich aus Kirchenstükken entlehnt. S. 271 Zff. 3; S. 272 Zff. 6, 7 u. 8; S. 274 Zff. 4; S. 276 Zff. 5; S. 279 Zff. 3; S. 280, 281 u. 282.

§. 564.

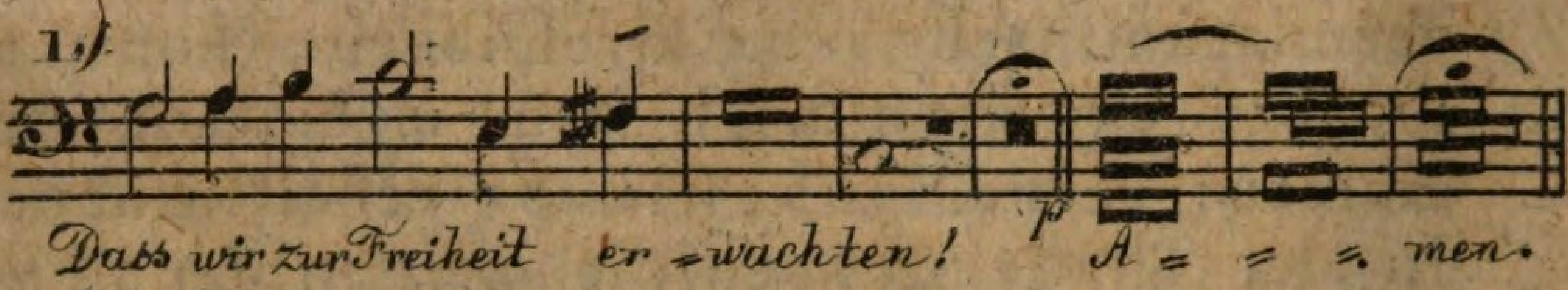
Es wäre aber eine elende Einseitigkeit und Beschränktheit der Ansichten, wenn man glauben wollte, solche Schlüsse gehörten darum ausschliesslich in Kirchenstükke: grade als wollte einer behaupten, diese oder jene Farbe, z. B. roth und blau, gehöre in kirchliche Gemälde und nicht in profane — als ob die Kunst nicht vermögte mit einem und demselben Kunstmaterial verschiedene Kunstwirkungen zu schaffen!

Auch fehlt es nicht an Beispielen, wo unsere besten Tonsezer solche Stukendungen in nicht kirchlichen Tonstüken angebracht.

So hat z. B. J. Haydn seine bekannten Variationen über den Kaisermarsch mit einem solchen Schlusse geendigt.

Ebenso endet Mozart, wie wir S. 279 Zff. 2 gesehen, das ziemlich tändelnde Finale eines Violinquartettes mit einer Schlussformel dieser Art, und ebenderselbe lässt sogar den Don Juan mit einem solchen sogenannten Kirchenschluss zu den Teufeln fahren. —

Ebenso habe auch ich keinen Anstand genommen, nicht nur in meinem Leier und Schwert (Op. 21) Th. Körners begeistertes Morgenlied der Freien mit einer plagalischen Kadenz zu schliessen:



sondern auch selbst manches kleinere Lied, dessen Inhalt ins feierliche, mistische oder romantische hinüberspielt. Z. B. in meinen Gesängen Op. 17, L. Uhlands Ballade: Des Knaben Tod, aus a-moll:



ebenso ein Lied von A. Mahlmann:



§. 565.

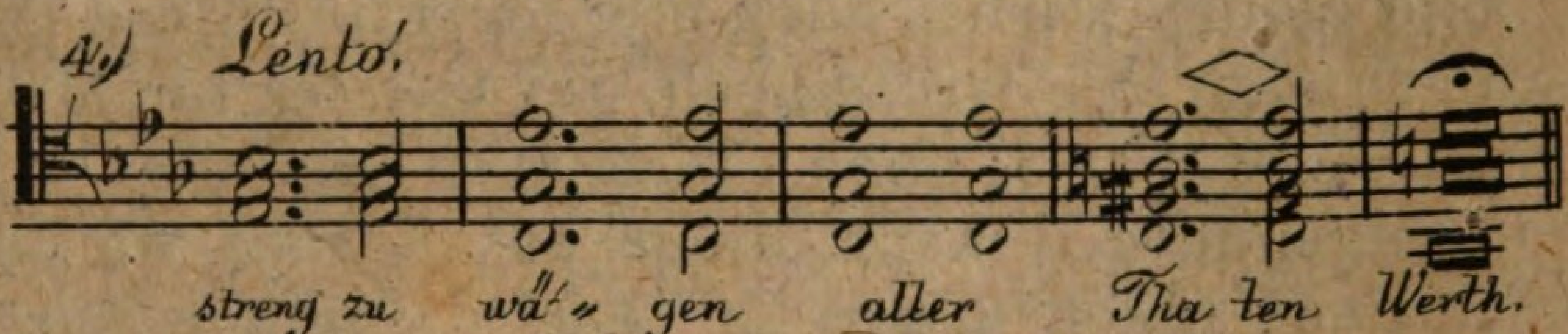
Aus eben so einseitigen und beschränkten Kunstansichten entspringt auch, was man zuweilen so im allgemeinen dahingesagt findet, dass nämlich die Endungen der Molltonstükke in Dur (§. 551 flg.) einen sanften und beruhigenden Karakter hätten. Es ist wahr, dass sie sich dazu oft mit vielem Erfolge gebrauchen lassen, wie unter andern auch wirklich mehrere der obigen Beispiele beweisen: darum wird aber wol kein verständiger Mann so einseitig sein, behaupten zu wollen, solche Durschlüsse trügen nun ein für allemal diesen und nur diesen Karakter, und seien nur dazu zu gebrauchen. Auch hier passet das Gleichnis von der rothen und blauen Farbe; auch hier lehrt uns Mozart, dass auch die Drohungen des Geistes im Don Juan ganz füglich durch sogenannte beruhigende Kirchenschlüsse ausgedrükt werden dürfen, (Sieh S. 272 Zff. 4 u. 5) und dass sogar der lezte gewaltsame Schrei eines zur Hölle stürzenden Don Juan (S. 276) eine Durkadenz bilden könne.

Dennoch giebt es noch viele, zum Theil sonst kunstfertige und verständige, oder doch — gelehrte Männer, welche hoch und theuer daran glauben, eine Durkadenz drükke nun ein für allemal Beruhigung aus. So hat z. B.

wie ich in einem so eben erscheinenden Blatte der Leipziger allgem. musikal. Zeitung lese, Herr Fröhlich, neben vielen Lobsprüchen auf mein Requiem, und mich, sich doch daran gewaltig gestossen, dass ich das „Dies irae“ aus c-moll mit einer Durkadenz geschlossen: indess eine solche Durkadenz ja doch offenbar „beruhigend“ sei! — Hätte das der gelehrte Herr Fröhlich doch dem ungelehrten Mozart gesagt, dass ein Durschluss beruhigend sei, er hätte ihn vielleicht dadurch vor dem groben Missgriff bewahrt, im Don Juan, bei der Schrekkensszene auf dem Kirchhof, das Gespenst in beruhigendem Tone mit Don Juan sprechen zu lassen, und sogar bei Don Juans gräuelicher Höllenfahrt den Gesang der Höllenfurien mit beruhigenden Kadenzen zu akkompagniren! —

S. Notenblatt G

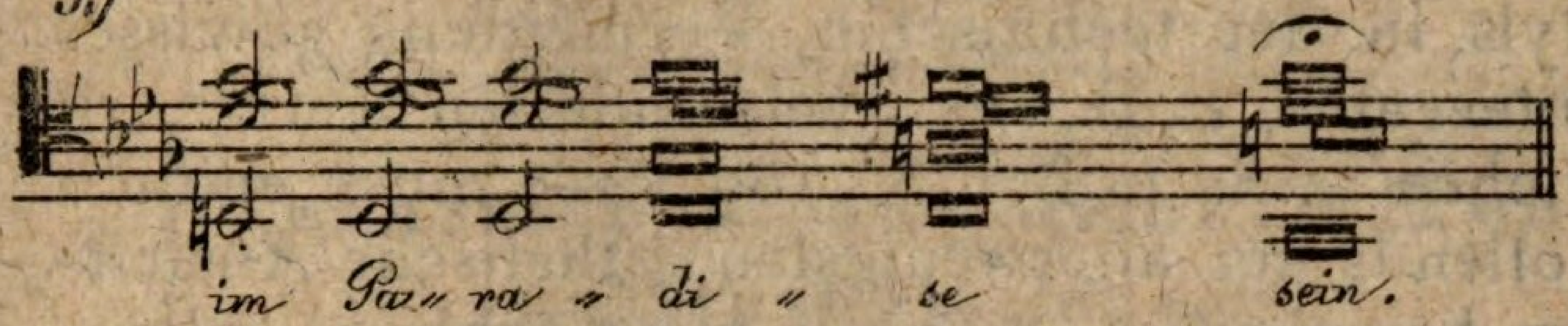
Ebenso weis eben dieser Gelehrte es auch gar nicht zu rechtfertigen, dass am Schlusse des das Dies irae einleitenden Chorals der Bass von c ins G springt:



weil er meint, die eigentliche Septime, (wofür er hier den Basston c ansieht) dürfe sich nun einmal nicht anders als eine Stufe abwärts bewegen. Allein auch hier beweisst er nur, dass er von dem was oben §. 556 steht, so wie von dem was wir über solche Stellen noch bei der Stimmenführungslehre sagen werden,

und von all den S. 272 Zff. 8), S. 278 Zff. 5), u. S. 281, befindlichen Beispielen von Kirnberger und Vogler, so wie von der ganz ähnlichen Endung des zweiten Chorals in Haydns Sieben Worten:

5)



und tausend ähnlichen Stellen in tausend anderen klassischen Tonwerken, nichts weis, oder sie nicht bedacht hat. Man muss aber von Dingen, die man nicht weis und nicht bedacht hat, auch nicht urtheilen, am wenigsten öffentlich, oder doch, klugheitshalber, lieber nur anonim: muss sich nicht anmasen von „technischen Unrichtigkeiten"! zu sprechen, wenn man nicht Verstand genug hat die gemeinüblichen technischen Theoreme mit den Einschränkungen zu verstehen, mit welchen sie verstanden sein müssen, und ohne welche sie falsch und trüglich sind, und der Erfahrung widersprechen — muss auch nicht durch die Augen über Instrumentaleffekte urtheilen wollen, so lange man im Tremolo der Pauke nur einen „militärischen Karakter" zu ahnen weis, so lange man noch meint, es müsse „üble Wirkung hervorbringen", wenn man einen und denselben Ton bald als ges bald fis schreibt (S. 376) und z. B. die Altviolen der Bequemlichkeit halber fis greifen lässt, indess der Organist ja doch nicht fis sondern — ges greift! (wie garstig muss

da vollends erst die oben S. 236 Zff. 2) angeführte Mozartsche Stelle lauten!) — muss noch weniger über „Geist wahrer Kirchenmusik, und zwar jenen tiefen" u. s. w. sprechen wollen, so lange man noch auf der Stufe steht, die Würde des Kirchenstyls in der technischen Vermeidung gewisser Intervalle, z. B. der „verminderten Terz", zu suchen (S. 1 B.d S. 189) — muss endlich vollends am allerwenigsten ästhetische Ansichten beurtheilen — (auch nicht loben) wollen, so lang man es noch vermisset, wenn ein Tonsezzer es versäumt, im „Dies irae" beim „Tuba mirum" ein Trompetensolo blasen zu lassen, um den „mirum sonum", den Posaunenschall beim jüngsten Gericht vorzustellen, — oder so lange man hart und fest daran glaubt, der Nachklang einer schaurigen Empfindung könne nur mit der tertia minori und nicht maiori verhallen.

Ich bitte meine jungen Leser, sich an diesem Beispiele, welches ihnen Herr Fröhlich hier unglüklicher Weise liefert, zu spiegeln. Es ist für sie lehrreich in mehrfacher Hinsicht. Erstens als warnendes Beispiel überhaupt über Dinge zu nicht urtheilen, in welchen sie etwa noch nicht mündig sein werden, — zweitens aber als wiederholten Beweis, wohin es führt, wenn man am Kunstwerk nicht anders als nach dem gemeinüblichen beschränkten einseitig- und halbwahren Kunstregeln zu beurtheilen versteht, indem wie wir eben (S. 389 bis hieher) gesehen, die Werke unserer herrlichsten Tondichter, ja sogar unserer renommirtesten Theoretiker selbst, nach diesen Regeln technisch unrichtig wären, und wir zahllose Stellen aus ihren Werken als „tech-

nische Unrichtigkeiten" ausstreichen müssen, wenn wir nicht eigene Beurtheilungskraft genug besizen, doch lieber jene Theoreme, welche durch diese Stellen wiederlegt werden, als theoretische Unrichtigkeiten aus der Theorie auszustreichen.

5.) Kennzeichen, aus welchem Ton ein Tonstük gehe.

§. 566.

Nach den bisherigen Betrachtungen über die Art wie die Tonstükke bald so bald anders angefangen und geendiget zu werden pflegen, wird man übrigens nunmehr näher beurtheilen können, in wiefern die schon §. 307 erwähnte gemeinübliche Regel, dass man die Tonart, aus welcher ein Tonstük gehe, aus der ersten oder lezten Note oder Harmonie des Stükkes erkennen könne, wahr, zuverlässig, oder trüglich sei. Dass sie lezteres ist, erscheint nun hier wol jedem Leser klar, so wie dass das Gehör nur nach den von §. 333 bis 368 entwikkelten Grundsäzen bestimmt wird, diesen oder jenen Ton als Tonika zu empfinden.

V.) Beispiele zur Uebung des bisher Vorgetragenen.

§. 567.

Hier, am Schlusse des Vortrags von der Harmonik, mögte ich nun wol meinen Lesern einigen Stoff zu Anwendung und Uebung des bisher Vorgetragenen in die Hand geben. Ich habe zu dem Ende mehrere Tonstükke theils eigens entworfen, theils aus schon bestehenden Kompositionen zusammengesucht, worin entweder gar keine, oder doch möglichst wenige harmonieenfremde Töne vorkommen, (weil diese bis izt noch ausser unserm Horizonte liegen,) und lege diese Tonstüke hier auf den Notenblättern *A.* bis *G.* vor, um durch Zergliederung derselben die Leser einen Blik in ihre innere Gestaltung thun, und sie versuchen zu lassen, in wie fern sie dieselben nach den bisherigen Grundsäzen zu verstehen und zu erklären vermögen.

Es ist indessen freilich nicht zu läugnen, dass die Erklärnng sowol all dieser Beispiele, als überhaupt eines jeden Tonstükkes, erst durch die Lehre von der Stimmenführung weit helleres und vollkommenes Licht erhalten kann, indem diese Lehre zur Erklärung und Auflösung und Zurükführung der verschiedenen Zusammenklänge auf einfache Grundharmonieen von unschäzbarem Einfluss ist. Indessen habe ich hier sorgfältig doch grade solche Tonstükke gewählt, mit deren Erklärung man noch am ehesten blos mit Hilfe der Harmonieenlehre, und ohne Hilfe der Stimmenführungslehre, fertig werden kann. Ueberdies habe ich die wenigen darin vorkommenden

harmonieenfremden Noten überall durch ˊ oder ˋ ausgezeichnet, so, dass also auch diese den Leser nicht irre machen können, indem er sich die also bezeichneten Noten nur ohne weiteres, als gar nicht vorhanden, hinweg denken mag: und so bin ich überzeugt, dass jeder, welcher das bisher Vorgetragene irgend aufmerksam gelesen hat, die hier gegebenen Beispiele und ihre Auflösung verstehen muss; und wem diese Auflösung nicht oder nicht recht gelingen will, der nehme es immerhin für eine Mahnung zu nochmaliger Durchlesung der Theorie.

Uebrigens sind diese Beispiele nicht mehr, wie die bisherigen, zu Ersparung des Raumes so viel wie möglich auf eine oder zwei Notenzeilen zusammengedrängt, sondern auf mehrere Zeilen auseinandergesezt, um desto bequemer jede einzelne Note als das bezeichnen zu können, als was sie in Beziehung auf die Grundharmonie erscheint.

Ueber das Beispiel Ziff. I.)

Sieh das Notenblatt *A*.

Der erste Takt fängt mit dem Zusammenklang [$\bar{c}$ $\bar{e}$ $\bar{g}$ $\bar{\bar{c}}$], also mit dem harten *C*-Dreiklang an, und prägt dadurch dem Gehöre die Empfindung der Tonart 𝕮-dur ein. Der Akkord ist daher mit 𝕮:I bezeichnet. Der *C*-Dreiklang befindet sich in nicht verwechselter (§. 522) und zwar enger (§. 155) Lage, und der Grundton ist darin verdoppelt. Der Basston $\bar{c}$ ist der Grundton selbst, (§. 158) und desshalb ist eine Ziffer 1 darüber gesezt; das $\bar{e}$, die Terz vom Basston, ist auch Terz der

Grundharmonie, und desshalb mit der Ziffer 3 bezeichnet; der Ton $\bar{g}$ ist deren Quinte, daher die Ziffer 5 darüber, und der Ton $\bar{\bar{c}}$, die Oktave des Basstones, ist der verdoppelte Grundton, weshalb er, ebenso wie der Basston, mit der Ziffer 1 bezeichnet ist.

Im zweiten Takt erscheint eine andere Harmonie, und zwar [g h $\bar{g}$ $\bar{\bar{d}}$], also die harte Dreiklangsharmonie *G*. Diese ist in der bisherigen Tonart 𝕮-dur leitereigen vorhanden, und zwar auf der Dominante oder fünften Stufe. Dem Geseze der Trägheit zu Folge wäre diese Harmonie also die Dominantendreiklangsharmonie von 𝕮-dur: und da kein besonderer Umstand ersichtlich ist, welcher das Gehör bestimmen sollte, dieselbe für etwas anderes zu halten, so bezeichnen wir sie denn auch unbedenklich mit V von 𝕮-dur. Der Harmonieenschritt vom 1ten zum 2ten Takt ist also die sehr alltägliche grundharmonische Quintenfortschreitung I ⫽ V (§. 323 §. 403.) Auch dieser Akkord ist übrigens in unverwechselter und ebenfalls ziemlich enger Lage, und die Töne [g h $\bar{g}$ $\bar{\bar{d}}$], woraus er besteht, mit 1, 3, 1, 5, zu bezeichnen.

Vom zweiten zum dritten Takte geschieht ein Quartenschritt zu dem tonischen *C*-Dreiklang zurük, welcher hier zwar ebenfalls wieder in nicht verwechselter, aber etwas zerstreuter Lage erscheint. Der Basston c ist Grundton, 1, der Ton $\bar{c}$ dessen Verdoppelung, also ebenfalls 1, der Ton $\bar{g}$ die eigentliche Quinte, 5, und $\bar{\bar{e}}$ die eigentliche Terz, 3.

Im vierten Takt erscheint der Akkord [b $\bar{c}$ $\bar{g}$ $\bar{\bar{e}}$], welcher sich am einfachsten für die Hauptseptimenharmonie C_7 in dritter Verwechslung erklären lässt. Der Basston b ist

also eigentliche Septime, und deshalb mit 7 bezeicknet. Der Ton $\bar{c}$, die Sekunde vom Basston, ist der Grundton, nnd darum mit 1 beziffert. Der Ton $\bar{g}$, die grosse Sexte vom Basston, ist ursprüngliche oder eigentliche Quinte, 5; und der Ton $\bar{\bar{e}}$, die grosse Quarte des Basstones, ist eigentliche Terz, 3. — Die Hauptseptimenharmonie G_7 ist nun aber in der bisherigen Tonart ℭ-dur nicht leitereigen zu finden; der Harmonieenschritt vom 3ten zum 4ten Takt ist also ein Ausweichender, und zwar, dem Prinzip der Trägheit nach, eine Ausweichung ins 𝔊-dur (§. 338), und zwar eine mittels der Septimenharmonie der fünften Stufe, oder Hauptseptimenharmonie dieser neuen Tonart. (§. 493.)

Ich breche nun hier ab, und überlasse es den Studierenden, die angefangene Zergliederung zu vollenden. Aber ich bestehe darauf, dass sie es mit derselben Ausführlichkeit thuen, wie ich es hier gethan, weil dies das einzige Mittel ist, sich daran zu gewöhnen, sich selber über jede Note klar zu sein, und Rechenschaft geben zu können. So leicht es manchem scheinen mag, so mögte im Verfolg doch wol manche Stelle vorkommen, deren Entfaltung ihm Anstrengung kosten wird, und dort wird es ihm dann gar wol thun, sich im Leichteren geübt zu haben.

Uebrigens habe ich ihn auch, bei Fortsezung dieser ersten, wenn gleich noch sehr leichten Uebung, noch nicht einmal plözlich ganz allein gelassen, sondern begleite ihn noch ein Stük Weges, theils durch Beisezung der grundharmonischen Bezeichnung, theils auch durch Bezifferung der einzelnen Töne. Auch habe ich ihm da, wo mitunter harmonie-

fremde Töne vorkommen, nicht nur diese durch Querstriche ausgezeichnet, sondern selbst die dazwischenliegenden harmonischen Noten beziffert; so dass das Wenige, was ihm an diesem Exempel auszufüllen übrig bleibt, ihm durchaus keine Mühe machen kann, und nur dazu dienen soll, ihn in unserer Methode zu entziffern, zu üben, und ihn daran zu gewöhnen, sich von allem ausführliche und bestimmte Rechenschaft zu geben.

Ueber das Beispiel Ziff. II.)
Notenblatt *A*.

In dem Beispiel Zff. II. kommen zwar mehr Ausweichungen vor als in dem ersten, allein ich glaube nicht, dass es einem irgend aufmerksamen Leser des Bisherigen einige Schwierigkeit machen wird, dessen ganze Harmonieenfolge zu entziffern. Ich überlasse also dieses Beispiel ganz der Selbstthätigkeit der Leser. Nur bitte ich, auch hier immer wieder mit derselben Genauigkeit und Ausführlichkeit zu verfahren, wie ich es beim vorigen Beispiel angedeutet habe.

Ueber das Beispiel Ziff. III.)
Notenblatt *A*.

Auch das Beispiel Zff. III.) kann dem aufmerksamen Leser wenig Schwierigkeit bieten: daher will ich darüber nur einige Fingerzeige hersezen:

Die Harmonie des 3ten Viertels im 1ten Takte, welche blos ans den Tönen [d f] besteht, kann man grade eben so gut mit vi als mit IV bezeichnen. (§. 377.)

Auf dem 4ten Viertel des zweiten Taktes erscheint die Harmonie *G*. Dem Prinzip der Trägheit zufolge ist dieselbe als V der bisherigen Tonart C-dur zu bezeichnen. Da indessen mit dem dritten Viertel sich gewissermasen ein Abschnitt endigt, und mit der *G*-Harmonie auf dem vierten Viertel eine neue Phrase beginnt, so kann man dies *G* doch füglich auch als neue tonische Harmonie ansehen, und sohin schon mit C:I bezeichnen. (§. 348.) Zumal bei wiederholtem Anhören wird das Gehör sie sicher gleich als I vernehmen, weil bei der folgenden Harmonie $\mathcal{G}_7$ die Wendung ins C sich bestimmt äussert. (§. 355.)

Im 4ten Takt ist die *F*-Harmonie aus ähnlichem Grunde nicht als IV der vorhergehenden Tonart C, sondern als neues F:I zu bezeichnen, zumal weil F die noch nicht ganz vergessene Haupttonart des Stükkes im Ganzen ist. (§. 357 flgg.)

Im 5ten Takt kann man die erste Hälfte des 3ten Viertels als F: II, und die 2te Hälfte als V_7 ansehen; wir werden jedoch in der Stimmenführung sehen, dass man füglich auch entweder den Ton $\bar{\bar{e}}$, oder auch den Ton $\bar{\bar{d}}$, als harmonieenfremden Ton ansehen kann, wo denn die Harmonie des ganzen dritten Viertels im ersten Falle (wenn $\bar{\bar{e}}$ als nichts geltend angesehen wird) als II, im zweiten Falle aber (wenn $\bar{\bar{d}}$ nichts gilt) als V_7 erscheinen würde.

Beim Anfang des 7ten Taktes kann das Gehör vielleicht zweifelhaft sein, ob es das *G* nicht etwa wieder für ein neues I zu nehmen habe: der folgende Akkord belehrt es aber bald, dass die *F*-Harmonie und F-Tonart noch an der Tagesordnung sei, und beim Anfang des folgenden 8ten Taktes, welcher dem 7ten

ganz gleich ist, erscheint daher 𝔊 gar nicht mehr zweideutig, sondern bestimmt als V der bisherigen Tonart.

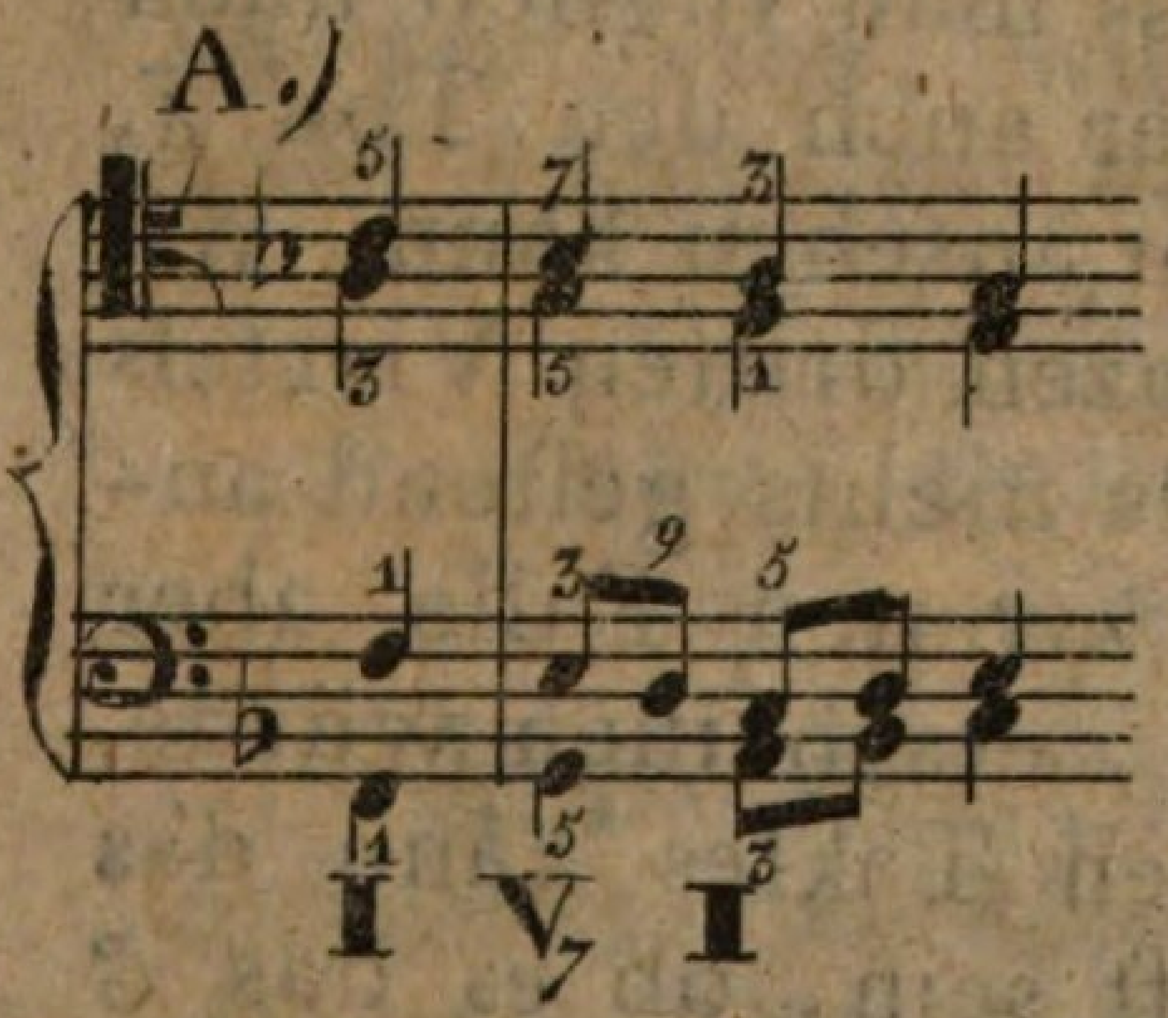
Alles Uebrige ist so leicht und einfach, dass es sicher keiner Erklärung weiter bedarf.

Ueber das Beispiel Ziff. IV.)

Notenblatt *A*.

Etwas schwieriger als die Erklärung der bisherigen Beispiele ist die des Beispiels Ziff. IV, in welchem ich es darauf eigens angelegt habe, etliche verwikeltere Stellen anzubringen, zu deren Beleuchtung ich folglich einiges sagen muss.

Die Harmonie des 1ten Viertels im 2ten Takt erklärt sich am einfachsten als V_7 von 𝔉, also für $𝔊_7$ mit ausgelassenem Grundton, wo dann der im 2ten Achtel anschlagende Ton d als grosse None erscheint, wie hier bei A.)









Man kann sich mit dieser Erklärungsart vollkommen begnügen: indessen bemerke ich, nur vorläufig, dass auch wol noch andere Erklärungsarten dieses Zusammenklanges möglich wären.

Erstens nämlich liesse sich (wie wir aber freilich erst in der Folge sehen werden,) das nachschlagende d auch vollkommen wol als ganz harmonieenfremder blos durchgehender Ton ansehen und rechtfertigen, wie oben bei B.), wo dann die Grundharmonie dieselbe bliebe. Allein nebst dem könnte man auch allenfalls dies d als harmonisch geltenden, und dagegen das vorhergehende e als harmoniefremden Ton betrachten wie bei C.), wo dann die Harmonie des 1ten Viertels im 2ten Takt nicht G_7, sondern *g* wäre.

Man könnte ferner auch wol beide Töne als harmonisch geltende Töne betrachten, und somit jedem der zwei ersten Achtel des Taktes eine eigene Grundharmonie unterlegen, und das erste Achtel als [G e g b] für G_7 und das zweite Achtel als [G d g b] für *g* ansehen, wie bei D.) —

All diese Erklärungsarten der fraglichen Harmonie an sich sind wol so ziemlich gleich einfach: allein die beiden Ersten verdienen darum den Vorzug vor den Lezteren, weil nach jenen beiden ersteren Erklärungsarten die alltäglichste, einfachste und natürlichste aller Harmonieenfolgen, (I ⸗ V_7 ⸗ I) herauskommt, nach der dritten Erklärungsart aber die immer nicht ganz eben so alltägliche Folge I ⸗ II ⸗ I; nach der vierten Erklärungsart aber gar die seltene Folge I V_7 ⸗ II ⸗ I).

Welche von beiden ersteren man übrigens annehmen, d. h. ob man das d als

None oder als harmoniefremden Durchgang ansehen will, ist wol vollkommen gleichgiltig, da es sich auf beide Arten völlig gleichgut rechtfertigen lässt.

Dies alles wird sich zwar erst durch die Lehre der Stimmenführung vollkommen erklären: doch mag es hier einsweilen stehen, als Fingerzeig, zu wie fruchtbaren Resultaten in Ansehung der Erklärung der Harmonieen und Harmonieenfolgen die Lehre von den Durchgängen uns führen wird.

Auch die Harmonie des 2ten Viertels im 2ten Takt erklären wir am einfachsten blos für $\mathcal{F}$, und die im 4ten Achtel dieses Taktes erscheinenden Töne B und d für blos durchgehend, statt diesem vierten Achtel, als eigene Harmonie [B d f a] betrachtet, eine eigene Grundharmonie, nämlich $\mathcal{B}_7$, zuzuschreiben, zumal, wenn man es aus diesem Gesichtpunkte betrachten wollte, wieder sehr ungewöhnliche Harmonieenfolgen erscheinen würden, nämlich; IV_7 ⸗ V. (§. 467 flg.)

Vom 3ten Viertel des 3ten Taktes sind wieder verschiedene Erklärungsarten möglich: Wenn man nämlich die nach einander anschlagenden Töne a und h beide als harmonisch geltende Töne betrachtet, so erscheinen auf diesem 3ten Viertel zwei verschiedene Harmonieen, nämlich [D a $\bar{f}$] und [D h $\bar{f}$] nach einander, also *d* und $\mathcal{G}_7$, welche leztere die Ausweichung ins $\mathfrak{C}$-dur bewirkt; und so ist es denn auch auf der Tabelle bezeichnet. — Ausserdem wären aber auch wol noch andere Erklärungsarten möglich, man könnte nämlich auch das nachschlagende $\bar{h}$ als blos durchgehend ansehen, wie bei A.)

A.)



a: IV V IV C: I

B.)



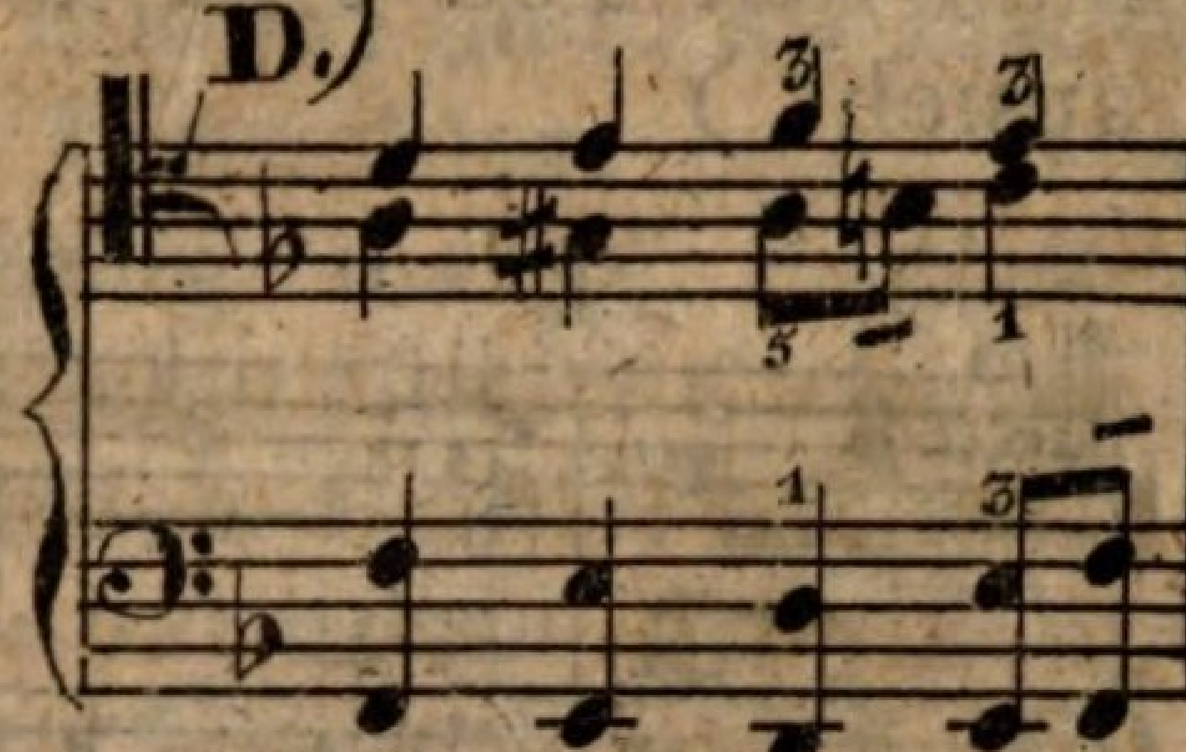
a: IV V C: V_7 I

C.)



a: IV V C: II V_7 I

D.)



a: IV V C: II I

wo dann die Ausweichung erst mit dem 4ten Viertel einträte. — Man könnte ferner auch, wie bei B.), das a, und nicht das h, als durchgehend ansehen; wo dann gleich im 3ten Viertel die Ausweichung ins C-dur mittels der Hauptseptimenharmonie G_7 geschähe. — Man könnte ferner den Akkord [D a f] auch schon als Dreiklangsharmonie der zweiten Stufe von C-dur betrachten, (§. 355) zumal bei wiederholtem Anhören der Stelle; und aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, liesse sich die Stelle denn auch so erklären wie bei C.); oder, wenn man auch in diesem Fall den nachschlagenden Ton h nicht in harmonischen Anschlag bringen will, auch wol so wie bei D.)

Im 5ten Takt, beim 2ten Viertel, geschieht eine Ausweichung in die Unterdominante, ins B, welche aber gleich im folgenden Viertel wieder verwischt wird. Eben die Harmonie

des 3ten Viertels lässt sich übrigens wieder auf eben so vielfältige Art erklären, wie das 3te Viertel des 3ten Taktes.

Im 4ten Viertel eben dieses Taktes ein abermaliger Rükfall ins 𝔅: und zwar mittels der weichen Dreiklangsharmonie c als II von 𝔅, Sieh Fig. A.) (oder vielleicht vielmehr mittels der Hauptseptimenharmonie $\mathcal{F}_7$ wenn man den Ton g als durchgehend oder als None ansieht.)



Uebrigens könnte man auch wol nicht nur den Ton g, sondern gar auch den Ton es als blos durchgehend betrachten, wo dann diese zweite Abschweifung ins 𝔅 gar hinwegfiele, wie bei B.)

Im folgenden 5ten Takte erscheint nun wirklich der $\mathcal{B}$-Akkord, welchen man jezt, nachdem man den vorhergehenden Akkord wie bei A.), oder wie bei B.), erklärt hat, entweder als I oder IV ansehen mag.

Im zweiten Achtel dieses 6ten Taktes trit des an die Stelle des d. Man kann dies als eine weitere vorübergehende Abschweifung ins b-moll ansehen, übrigens liesse sich der Ton des auch als blos durchgehend rechtfertigen, welches im Grunde wol noch einfacher ist.

Im zweiten Viertel erscheint wieder der $\mathcal{F}$-Akkord, welchen das Gehör um so lieber

wieder als tonischen Akkord erkennt, theils weil es im Grund noch nie ganz aufgehört hatte ihn dafür zu erkennen, (§. 357 flg.) theils auch weil er in Quartsextenlage erscheint. (§. 350.)

In der zweiten Hälfte des 2ten Viertels erscheinen die Töne H und d, welche, wenn man sie als harmonisch mit in Anschlag bringen will, mit den beiden oberen Tönen den Zusammenklang [H d f a] bilden, und, als Hauptseptimenharmonie $\mathcal{G}^7$ betrachtet, eine vorübergehende Ausweichung ins 𝔈 enthalten, und die grosse Dreiklangsharmonie 𝒢 nach sich führen, welche selbst jedoch dem Gehör alsbald wieder als Dominantenharmonie der Haupttonart 𝔉-dur erscheint: Sieh oben Fig. A.) — Man kann aber die beiden nachschlagenden Töne H und d auch als blos durchgehend erklären, wo dann die Harmonie während des ganzen zweiten Viertels 𝔉:I bleibt. Sieh oben Fig. B.)

Obgleich all diese Auflösungen der fraglichen Zusammenklänge in durchgehende Noten hier noch unmöglich vollkommen verstanden werden können, so stelle ich sie doch mit auf, nur als abermaligen einsweiligen Fingerzeig, wie sehr sich die Ansicht und Erklärung mancher Akkordenfolgen durch die Lehre von den Durchgängen erleichtern und vereinfachen lässt. Denn man sehe z. B. nur, wie viel einfacher in der obigen Fig. B.) die Harmonieenfolge nach den darunter gesezten Chiffern ist, als die in Fig. A.)

Ueber das Beispiel Ziff. V.)

Sieh das Notenblatt *B*.

Dieses ist wieder so einfach und leicht zu entziffern, dass ich dessen Entzifferung füglich der Selbstthätigkeit der Leser überlassen kann. Nur zum überflusse habe ich im 21ten und den folgenden Takten einige Andeutungen beigesezt, übrigens überall die harmoniefremden Noten durch die gewöhnlichen Querstriche ⁄ oder ∖ ausgezeichnet.

Ueber das Beispiel Ziff. VI.)

Siehe das Notenblatt *C*.

Auch über dieses Tonstük ist, nachdem die wenigen darin vorkommenden harmoniefremden Noten ausgezeichnet worden, nicht Vieles mehr zu sagen nöthig. Zwar ist es nicht ganz so einfach wie das vorhergehende; doch darf dessen vollständige Entzifferung keinem irgend aufmerksam gewesenenen Leser des Bisherigen schwer fallen.

Bemerkenswerth ist beim lezten Viertel des 22ten Taktes die Ausweichung aus der vorübergehend aufgetretenen Tonart e-moll in die Haupttonart D-dur zurük mittels des harten G-Dreiklanges als Harmonie der vierten Stufe von D-dur. (§. 503.)

Ueber das Beispiel Ziff. VII.)

Notenblatt *D*.

Diesem habe ich zur Abwechslung auch einmal die ganze Entzifferung ausführlich beigesezt, und merke nun noch einiges darüber an.

Im 2ten und 3ten Takt hat Mozart wieder gewaltig — gegen die Theorie nicht sowol, als gegen die Theoretiker, gefehlt! Denn die Grundharmonie begeht ja eine Sekundenfortschreitung über die andere! (Sieh S. 104 u. flgg.) —

Beim Eintritt des 5ten Taktes äussert sich eine kleine Zweideutigkeit. Mit dem 4ten Takte hat sich nämlich ein kleiner Periode, der erste viertaktige Rhythmus, geendigt: und wenn nun im folgenden Takte der harte *G*-Dreiklang erscheint, so ist das Gehör, selbst schon beim erstmaligen Anhören, geneigt, dies *G* als C:I anzusehen, mit andern Worten: es ahnet schon, dass der folgende Periode in C-dur sein werde. Da diese Ahnung auch wirklich in Erfüllung geht, so erscheint bei wiederholtem Anhören das *G* bestimmt als C:I.

Mit dem 9ten Takt fängt der zweite Theil des Marsches an, also ebenfalls wieder ein neuer Periode; und die harte Dreiklangsharmonie *G*, womit dieser Theil anfängt, müsste also dem Gehör wol um so mehr als tonische Harmonie erscheinen, da in dem unmittelbar vorhergehenden 8ten Takte der erste Theil auch schon in eben dieser Tonart geschlossen hatte. In der That ist dies beim erstmaligen Anhören auch wol der Fall: allein da sich die Modulation gleich hernach doch wieder zur ursprünglichen Haupttonart F-dur zurükwendet, so

vernehmen nun wir alle, die wir diesen Marsch schon so oft gehört haben, und also längst wissen, dass es hier gleich wieder auf F-dur lossgeht, so vernehmen, sage ich, wir alle das besagte *C* bestimmt nicht mehr als C:I, sondern schon wieder als V von F. Noch mehr ist dies der Fall, wenn, nach dem Schlusse des zweiten Theiles in F, dieser 2te Theil wiederholt wird.

In der Hälfte des 11ten Taktes eine kleine Ausweichung ins g-moll mittels der Harmonie *g* in Quartsextenlage; wornächst aber beim 4ten Viertel des 12ten Taktes gleich wieder ins F zurükgekehrt wird.

Ebenso am Ende des 13ten Taktes eine kleine Abschweifung ins Gebiet von d-moll. In deren Gefolge sollte man wol denken, der Akkord des zweiten Viertels des folgenden Taktes, [g $\overline{\text{des}}$ $\bar{\text{e}}$ $\bar{\text{b}}$], also C_7, müsse dem Gehör eher für [g $\overline{\text{cis}}$ $\bar{\text{e}}$ $\bar{\text{b}}$], also für A_7 gelten. Allein keineswegs! Denn nach der im vorhergehenden Takte durch den Akkord A_7 geschehenen flüchtigen Abschweifung ins d-moll, hat das Gehör sich eigentlich gleich bei dem folgenden weichen *d*-Dreiklang schon wieder von selbst in die Haupttonart F-dur zurükgedacht, und darum vernimmt es gerne den Akkord [g $\overline{\text{des}}$ $\bar{\text{e}}$ $\bar{\text{b}}$] wirklich für C_7 als V_7 von F-dur, ungeachtet der kleinen None, welche, wie wir wissen, vorübergehend auch in Moll vorkommt.

Im 15ten Takt wieder eine vorübergehende Ausweichung, aus der Haupttonart F-dur in die harte Tonart ihrer Dominante, ins C-dur, mittels der Wechseldominantenharmonie G_7, (S. 228 Zff. 2.) wornächst jedoch das Gehör die *C*-Harmonie im 16ten Takte doch gleich

wieder als 𝔉:V auf die kaum verlassene Haupttonart 𝔉-dur bezieht.

Im 18ten und 19ten Takt abermals die schon bei Takt 2 und 3 gerügte Sünde. — Uebrigens ist die Harmonieenfolge hier doch nicht ganz dieselbe wie dort; denn im 18ten Takte trit ein aus der Tonart 𝔤-moll entlehnter Akkord auf. Indessen (zu geschweigen, dass das $\overline{\overline{fis}}$ sich auch wol als harmoniefremd und blos durchgehend ansehen liese) achtet das Gehör auf diese kleine Abschweifung so wenig, dass es, gleichsam schon vom 5ten Takte her gewöhnt, den weichen *g*-Dreiklang des ersten Viertels als 𝔉:ii zu verstehen, denselben auch hier gleich wieder auf 𝔉-dur bezieht, und sich also gleich im Anfang des 19ten Taktes wieder von selbst ins 𝔉-dur umstimmt.

Ueber das Beispiel Ziff. VIII.)

Notenblatt *D.*

Auch dieses Tonstük ist, unter Berüksichtigung der hier und da beigesezten Zeichen, nicht eben schwer vollends zu entziffern. Nur über die Modulation vom 32ten Takt an mögte es nicht unnüz sein, noch einige Worte beizufügen.

Die Harmonie des 32ten Taktes erscheint, schon dem Prinzip der Trägheit nach, dem Gehör wirklich als [As fis $\overline{c}$ $\overline{\overline{es}}$] und nicht als [As ges $\overline{c}$ $\overline{\overline{es}}$], folglich als 𝔠:ii$^{\circ}_{7}$ mit erhöheter Terz und kleiner None.

Im folgenden 33ten Takte geschieht ein Uebergang ins 𝔈𝔰-dur, und beim ersten Viertel des folgenden Taktes eine Trugkadenz V$_7$,♯vi.

Beim 2ten Viertel des 35ten Taktes erscheint derselbe Zusammenklang wie im 32ten, und nichts hindert uns, denselben ebenso wie dort für c : II°_{7} zu nehmen. Indessen kann ich doch nicht unterlassen, vorläufig schon hier zu bemerken, das man ihn auch wol als *As*, folglich als IV von Es, und die darin figurirende Note fis als harmoniefremd und blos durchgehend erklären könnte. Aus diesem lezten Gesichtspunkte betrachtet, würde also der ganze 35te Takt in Es-dur bleiben; nach der ersten Ansicht hingegen würde er einen Augenblik ins c-moll abschweifen, und erst der folgende 36te Takt ins Es-dur wieder zurükführen. Die leztere Erklärungsart ist also wie man sieht, im Grunde noch einfacher als die erste, und deshalb habe ich die Stelle auch nach dieser Ansicht beziffert: wiewol ich nicht das mindeste dagegen habe, wenn man sie aus dem anderen Gesichtspunkte ansehen und beziffern will. (§. 377.)

Der Zusammenklang des 37ten Taktes ist, im Zusammenhang mit dem Vorhergehenden betrachtet, nicht sowol [Es a $\bar{c}$ $\overline{\overline{fis}}$], als vielmehr [Es a $\bar{c}$ $\overline{\overline{ges}}$], und folglich $\mathcal{F}_7$, welches also auf b-moll, oder, als Wechseldominantenharmonie, auch wol unmittelbar wieder auf Es-dur selber zurükdeutet. (§. 502 Zff. 4.) Dass hier $\overline{\overline{fis}}$ statt $\overline{\overline{ges}}$ geschrieben ist (Herr Fröhlich mög' es verzeihen,) geschieht der folgenden Harmonie zu Liebe. (§. 376.)

Im 39ten Takte geschieht endlich die Rükeinweichung in die ursprüngliche Haupttonart a-moll durch das entscheidende Auftreten der kleinen *a*-Dreiklangsharmonie in Quartsextenlage auf schwerer Taktzeit. Der plözliche Uebergang wäre wol hart, wenn nicht sowol

die enharmonische Mehrdeutigkeit des dem Uebergang vorhergehenden Akkordes, als auch die Quartsextenlage der darauffolgenden tonischen Harmonie die Harmonieenfolge milderten.

Die folgende Modulation bis zum Ende bedarf keiner weiteren Erklärung.

Ueber das Beispiel Ziff. IX.)

Notenblätter *E.* und *F.*

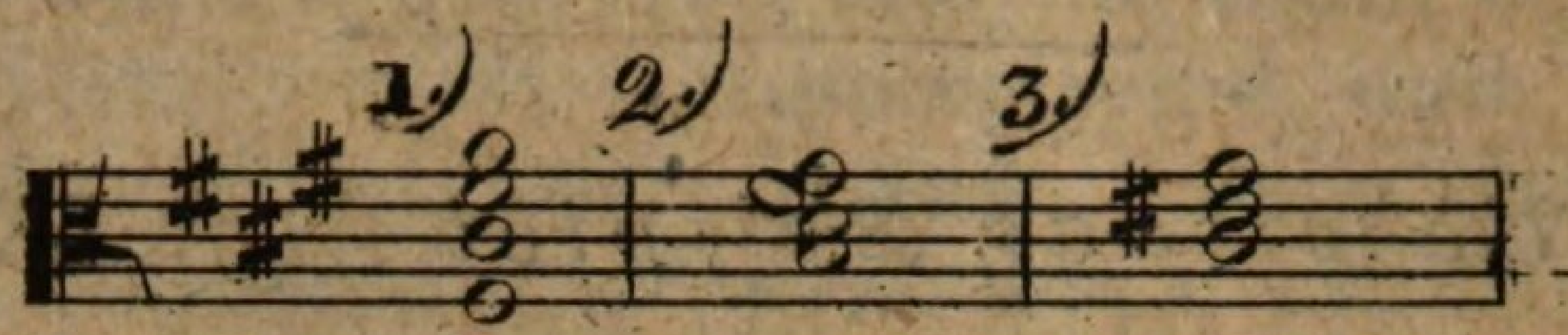
Unter dieser Numer liefere ich ein zweites Tonstük von meiner eigenen Komposition unter das anatomische Messer. Es ist N.° 4 meiner bei G o m b a r d in Augsburg erschienenen v i e r s t i m m i g e n G e s ä n g e, und zwar nach der 2ten Auflage, und hat hier das Verdienst, bei sehr wenigen harmoniefremden Tönen, doch grade vielfältige Gelegenheit zu Erläuterungen zu erhalten. (Vergl. Seite 227 unten)

Das Stük fängt allein mit dem Tone $\overline{fis}$ an, also gewissermasen mehrdeutig: (§ 527) indessen erräth das Gehör doch wol schon hier, dass das Tonstük entweder aus Fis-dur oder aus fis-moll gehen werde, und bei wiederholtem Anhören — oder wenn etwa vorher in fis-moll präludirt worden, — erscheint der Anfang bestimmt als fis-moll, der Ton $\overline{fis}$ also als Grundton der Harmonie *fis*, als 1 von fis-moll, mit ausgelassener Terz und Quinte.

Der Zusammenklang [$\overline{fis}$ $\overline{gis}$] im 2ten Takt erklärt sich am einfachsten als gis^{o}_{7} mit ausgelassener Terz und Quinte in dritter Verwechslung, und die des 3ten Taktes dann natürlich als *Gis*, und so bilden denn die drei

ersten Takte die ganz gewöhnliche Harmonieenfolge $\mathrm{I} \sharp \mathrm{II}^{o}{}_{7} \sharp \mathrm{V}$.

Wenn man die in diesen drei ersten Akkorden ausgelassenen Intervalle wieder hinzusezen wollte, so würden sie ungefähr folgendermasen aussehen:



Die folgende Ausweichung in die Unterdominante im 4ten Takt, so wie die Takte 5 und 6, und die Rükkehr in die Haupttonart durch das Auftreten der weichen *fis*-Dreiklangsharmonie in Sextquartenlage im 7ten Takt, bedürfen keiner besonderen Erklärung. Die harmoniefremden Noten in diesem und den zwei folgenden Takten sind wie gewöhnlich durch Querstriche ausgezeichnet.

Im 9ten Takt ein Quintabsaz auf der harten Dreiklangsharmonie *Gis* der Vten Stufe der Haupttonart fis-moll.

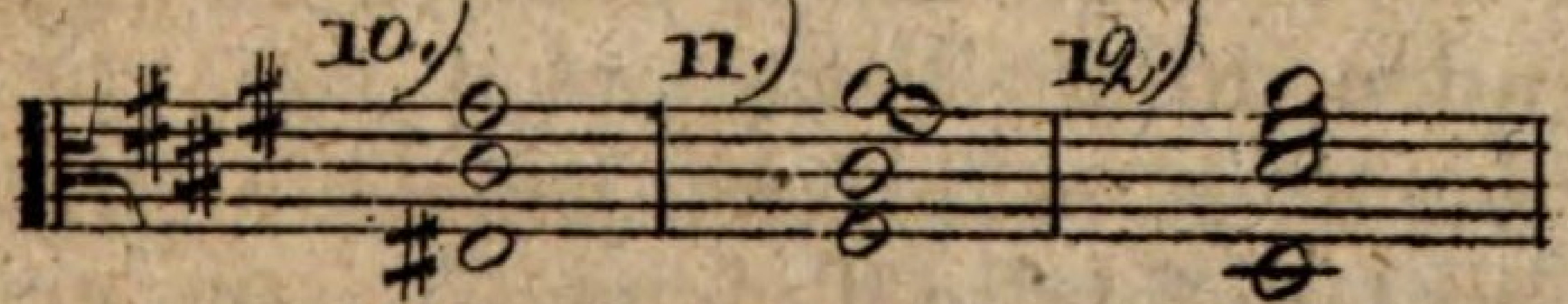
Im 10ten Takt erklärt sich der einzelne Ton $\overline{\text{gis}}$ am einfachsten als Quinte der noch fortwährenden Harmonie *Gis*.

Im folgenden 11ten Takt erscheint der Zusammenklang [$\overline{\text{gis}}$ $\overline{\text{a}}$]. Diese zwei Töne finden sich in keiner andern Grundharmonie beisammen als in der grossen Septimenharmonie A_7. Wollte man nun den gedachten Zusammenklang für A_7 mit ausgelassener Terz und Quinte ansehen, so wäre die Harmonieenfolge vom 10ten zum 11ten Takt folgende: fis: V $\sharp$ A: I_7. Hiergegen wäre nun zwar im Grunde nichts einzuwenden; allein eine solche Harmo-

nieenfolge wäre doch immer etwas ungewöhnliches (§. 512). Wenn man hingegen den Ton $\overline{\text{gis}}$ nicht mit in harmonischen Anschlag bringt, sondern als harmoniefremd betrachtet, (und dass dies sich thun lässt, werden wir in der Folge sehen,) so kann man alsdann das $\overline{\text{a}}$ als eigentliche Terz der tonischen Harmonie *fis* ansehen, und der Harmonieenschritt vom 10ten zum 11ten Takte wäre dann nicht nur keine ungewöhnliche ausweichende Harmonieenfolge, sondern eine leitereigene, (§. 337) und zwar eine der allergewöhnlichsten, nämlich V♯ɪ (§. 427). Da diese Erklärungsart wie man sieht auf weit einfachere Resultate führt, als die erste, so ziehen wir sie der ersteren vor, (§. 334) und bezeichnen also das $\overline{\text{gis}}$ mit ~.

Der *D*-Akkord des folgenden 12ten Taktes gilt dem Gehöre natürlich für die Dreiklangsharmonie der sechsten Stufe der bisherigen Tonart.

Wollte man den Akkorden des 10ten, 11ten und 12ten Taktes die hier ausgelassenen Intervalle wieder beifügen, so würden sie ungefähr folgendermasen aussehen:



Die folgenden Takte 13 und 14 erklären sich leicht als ɪv und V_7.

Im 15ten Takt ist der Zusammenklang [B d $\overline{\text{eis}}$ oder $\overline{\text{f}}$ $\overline{\text{gis}}$ oder $\overline{\text{as}}$] mehrdeutig, nämlich entweder $\mathcal{B}_7$ oder $e^{o}{}_7$. In ersterer Bedeutung wär er als V_7 in Es-dur zu finden, als $e^{o}{}_7$ aber in d-moll als $ii^{o}{}_7$. Nun sind Es-dur und d-moll gleich nahe mit fis-moll ver-

wandt (§. 291) und das Gehör sollte also wol wirklich zweifelhaft sein, wofür es diesen Akkord zu nehmen habe. Dennoch aber giebt das Gehör der lezteren Bedeutung den Vorzug, und vernimmt den Akkord weit eher für $e^{0}{}_{7}$ als für $\mathcal{B}_7$; und zwar aus mehreren Gründen. Erstens nämlich: weil die Verwandschaft von fis zu d doch immer noch inniger ist als zu Es (§. 289.) Zweitens weil das Gehör gewohnt ist, die Harmonie $e^{0}{}_{7}$ mit erhöheter Terz, wenn gleich eigentlich nur in d-moll vorfindlich, doch häufig auch in D-dur vorübergehend vorkommen zu hören (§. 361.) Grund genug für das Gehör, diesen Zusammenklang eher für d: $\text{II}^{0}{}_{7}$ als für Es: V_7 zu vernehmen, und nach demselben eher d oder D zu erwarten als Es. (Dass übrigens der Ton $\overline{\text{eis}}$ oder $\overline{\text{f}}$ hier nicht als $\overline{\text{f}}$ sondern als $\overline{\text{eis}}$ geschrieben ist, geschah theils weil schon im vorhergehenden Akkorde $\overline{\text{eis}}$ lag, (§. 376.) theils auch weil der Akkord selbst sich wol auch auf noch eine andere Art erklären liesse, nämlich als wirklich [B d eis gis], wie wir dies in der Folge sehen werden, hier aber, um nicht zu viel zu antizipiren, noch unberührt lassen wollen.)

Im folgenden 16ten Takte wird die vorerwähnte Erwartung des Gehöres bestätigt, denn es erscheint nicht die Tonart Es sondern D, und zwar D: I in Quartsextenlage.

Im 17ten Takt eine aus a-moll entlehnte Harmonie [Gis d $\overline{\text{eis}}$ oder $\overline{\text{f}}$ und $\overline{\text{h}}$], welche, (wenn man sie auch nicht als blosen Scheinakkord erklären will) doch immer eine nur sehr unbedeutende Abweichung von D-dur bleibt. (§ 359 und §. 502 Zff. 4.)

Die folgenden Takte 18, 19 und 20 erklären sich leicht von selbst. Den Ton h im

19ten Takte mag man nach Belieben als grosse None oder als blos durchgehend ansehen.

Mit dem 20ten Takte endigte sich ein Hauptperiode mit einem ziemlich vollkommenen authentischen Tonschluss in D-dur. Ein neuer Periode fängt mit dem 21ten Takt an, und zwar mit der *fis*-Harmonie, welche das Gehör ebendarum gern für die wiederkehrende ursprüngliche Tonische anerkennt.

Im folgenden 22ten Takt wieder eine Ausweichung ins h-moll mittels der Hauptseptimenharmonie $\mathcal{Fis}_7$ in dritter Verwechslung.

Die Harmonie des 23ten Taktes [dis a his oder $\bar{c}$ und $\overline{fis}$] als $\mathcal{H}_7$ betrachtet würde auf e-moll deuten, als $\mathcal{Gis}_7$ betrachtet aber würde sie, als Wechseldominantenharmonie von fis-moll, sich wieder auf fis-moll beziehen, (ebenso wie sich im Beispiele §. 360 die Harmonie [dis a $\overline{fis}$ $\bar{\bar{c}}$] auf a-moll bezog, oder wie im Beispiel §. 502 Zff. 7) die Harmonie [$\overline{fis}$ $\bar{a}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{es}}$] auf c-moll.) Beim erstmaligen Anhören dieser Modulation wird das Gehör sich schwerlich sogleich entschieden für die eine oder die andere dieser Bedeutungen zu bestimmen wissen, und der fragliche Akkord ihm also wahrscheinlich wirklich mehrdeutig erscheinen.

Im folgenden 24ten Takt erscheint eine ebenso mehrdeutige Harmonie. Will man nämlich die Harmonie des vorhergehenden 23ten Taktes als e : V_7 betrachten, so erscheint die des 24ten zunächst als [d a $\bar{c}$ $\overline{fis}$] und somit als Hauptseptimenharmonie der diesem e-moll zunächst liegenden Tonart G-dur. Betrachtet man aber den 23ten Takt als V_7 von cis-moll, und bezieht ihn in dieser Eigenschaft schon wieder als Wechseldominantenakkord auf fis-moll, so erschiene der 24te Takt eher

als Septimenharmonie mit kleiner Quinte der zweiten Stufe von fis-moll, (mit zufällig erhöhter Terz und statt des Grundtons gesezter kleiner None,) sohin als [d a his $\overline{\text{fis}}$]. Auch hier mögte schwer mit Bestimmtheit zu entscheiden sein, ob das Gehör diesen Akkord (zumal beim erstmaligen Anhören) auf die eine oder auf die andere Art vernehme; und auch er mag also so wie sein Vorgänger als wirklich mehrdeutig angesehen werden.

Im folgenden 25ten Takte kehrt, mit der weichen Dreiklangsharmonie *fis* in Quartsextenlage, die Haupttonart fis-moll bestimmt wieder, und bestätigt dadurch gewissermasen, dass die Harmonieen der beiden vorhergehenden Takte wirklich cis: V_7 und fis: ii°_7, und nicht c: V_7 und G: V_7 gewesen: weshalb denn das Gehör, bei öfter wiederholtem Anhören des Stükes die Takte 23 und 24 auch eher auf jene als auf diese Art verstehen wird. (Dies leztere ist denn auch der Grund, warum ich hier im 23ten und 24ten Takte lieber his als $\bar{c}$ schreibe; — wenn anders ein so wenig wichtiger Umstand die Anführung eines Grundes verlohnt. §. 375 u. flg.)

Im 26ten Takte kündigt die Harmonie [His a $\overline{\text{dis}}$ $\overline{\text{fis}}$] eine Ausweichung ins Gebiet der mit der bisherigen Tonart im ersten Grade verwandten Tonart cis-moll an, von wo dann im 27ten Takt mittels der Hauptseptimenharmonie $\mathcal{H}_7$ in das mit dieser leztern wieder nächstverwandte E-dur geschritten wird. Allein auch diese Tonart wird sogleich wieder verdrängt, indem gleich im folgenden 28ten Takte die weiche Dreiklangsharmonie *dis* in Quartsextenlage die von E-dur weit entfernte Tonart dis-moll einführt, ein Ab-

sprung welcher dem Gehöre wol auffallend wäre, würde er nicht (grade so wie die S. 206 angeführten,) sowol durch die Mehrdeutigkeit und Gemeinschaftlichkeit des der Ausweichung vorhergehenden Akkordes (§. 483 flg.) als auch durch die Quartsextenlage des tonischen Leitakkordes gemildert.

Der Akkord des folgenden 29ten Taktes, als [A his $\overline{\text{dis}}$ $\overline{\text{fis}}$] betrachtet, würde auf die mit der eben aufgetretenen Tonart dis im zweiten Grade seitwärtsverwandte Tonart cis-moll deuten; als [Gisis his $\overline{\text{dis}}$ $\overline{\text{fis}}$] aber auf die mit dis im ersten Grade verwandte Tonart ais; ja nach §. 360 und §. 502 wol auf dis selber. Man sieht also leicht, dass dieser Akkord wirklich nicht $\mathfrak{Gis}_7$, sondern $\mathfrak{Eis}_7$ ist, und nur um alltäglicher und weniger befremdend auszusehen, der Ton Gisis unter der Gestalt von A geschrieben erscheint. (§. 376.)

Im 30ten Takte führt indessen die Hauptseptimenharmonie $\mathfrak{Gis}_7$ dennoch die Tonart cis bestimmt ein, in welcher denn im folgenden 31ten Takte die Trugkadenz cis: V_7 ‹ VI gemacht wird.

Im 32ten führt die Harmonie $\mathfrak{Gis}_7$ wieder ins fis-moll; allein statt dass im folgenden 33ten Takt eine Kadenz in fis-moll gemacht würde, wird dieselbe durch die wieder leiterfremde Harmonie [His $\overline{\text{dis}}$ $\overline{\text{fis}}$ $\overline{\overline{\text{a}}}$] vermieden, welche an sich zwar hinwiederum auf cis-moll hinweisset, doch auch schon wieder als Wechseldominantenharmonie auf die Haupttonart fis-moll zurükdeutet, und nach welcher die $\mathfrak{Gis}$-Harmonie des 34ten Taktes schon wieder ganz bestimmt als Dominantenseptimenharmonie der Haupttonart fis-moll erscheint. Im 35ten Takte mag man den Ton a entweder

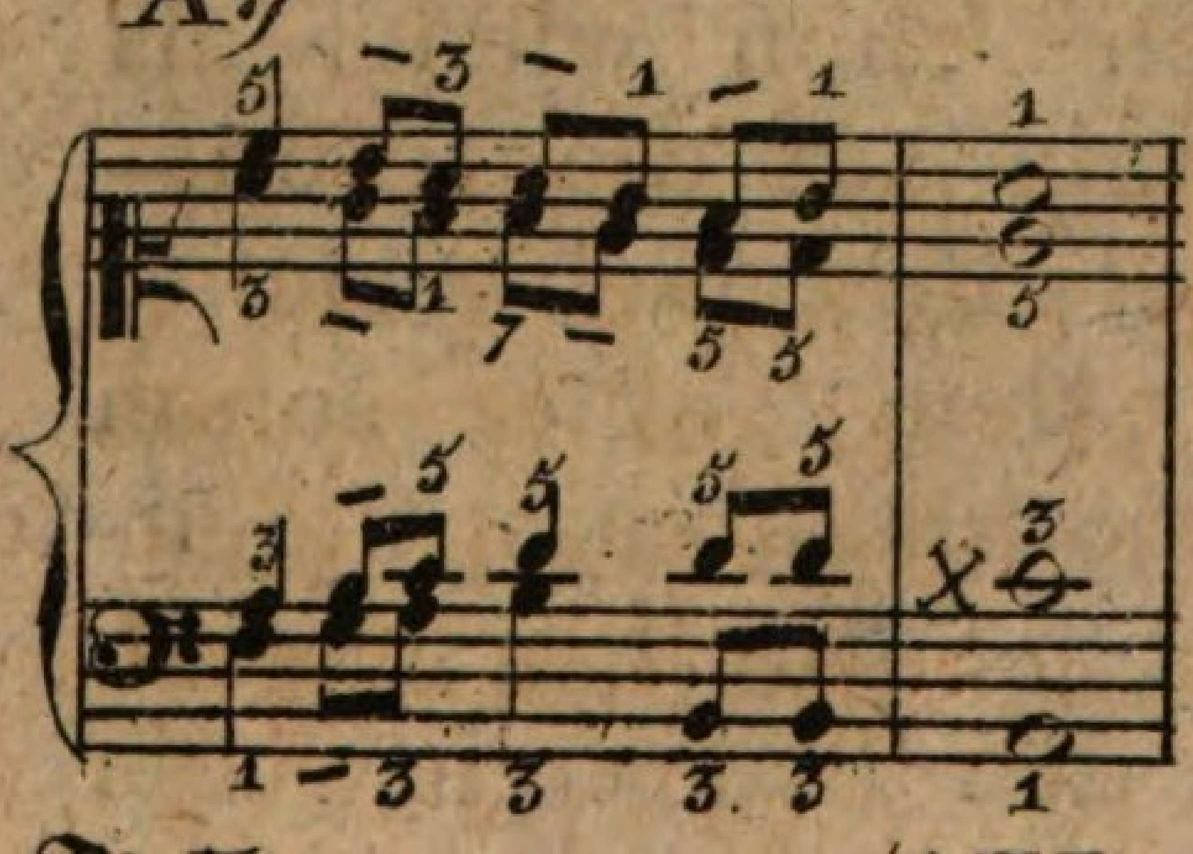
als None der Gis_7-Harmonie, oder meinethalben auch als blos durchgehend betrachten.

Ich habe vom 21ten Takt an bis hieher, den Faden der Harmonieenfolge mit möglichster Bestimmtheit verfolgt; indessen ist nicht zu läugnen, dass er durch die häufig vorkommenden an sich enharmonisch mehrdeutigen Akkorde, vermiedene Kadenzen u. dgl. zuweilen ziemlich verwikelt, unzuverlässig und schwer zu verfolgen ist, dass das Gehör denselben beim Anhören leicht auf Augenblike wirklich verliert, (§. 374) und sich vielleicht erst im 33ten, 34ten oder 35ten Takte wieder vollkommen zurecht findet.

Im 37ten Takte verkünden die Töne $\overline{\overline{ais}}$ und $\overline{\overline{cis}}$ den Anfang eines neuen Sazes in Fis-dur, und die folgenden Töne $\overline{fis}$ und $\overline{ais}$ bestätigen es. Von diesem Augenblik an bleibt das Tonstük bis zum Ende in Fis-dur. (§. 519.)

Alle folgende Takte bis zum 55ten erklären sich so leicht, dass es kein Wort mehr darüber bedarf. Nur der 55te könnte einige Schwierigkeit darbieten. Die zunächst liegende Erklärung ist zwar die auf dem Notenblatt beigefügte: allein, wenn man noch mehrere Töne als blos durchgehend ansehen will, so kann man der Stelle auch die noch einfachere Harmonieenfolge wie bei A.) oder B.) unterlegen.

A.)



Fis: I II₇ dis: V

B.)



I II dis: V

Der 56te Takt weicht, wie man sieht, einen Augenblik ins dis-moll aus: allein gleich im folgenden 57ten Takt erscheint der weiche *gis*-Dreiklang wieder als Harmonie der zweiten Stufe von Fis-dur. (§. 357 u. flg.)

Der Zusammenklang [d fis gisis oder a und his] im 58ten Takt enthält, (wenn man ihn nicht als [d fis gisis his] für einen blosen Scheinakkord erklären will), als [d fis a his] betrachtet, eine augenblikliche Anspielung auf fis-moll, (§. 361) welche aber durch die Harmonie des folgenden Taktes sogleich wieder verschwindet.

Dieser 59te Takt ist übrigens wieder verschiedener Auslegung fähig: nämlich wie A.) oder wie B.) Die leztere Erklärungsart ist, als die einfachste, wol vorzuziehen.

A.)



B.)



Ueber das Beispiel Ziff. X.)

Siehe Notenblatt *G.*

Das Tonstük wird allein mit einem Tremolo der Pauke auf dem alleinigen Tone c eröffnet, (§. 526 flgg.) und erst im 2ten und 3ten Takte treten in den Singstimmen die Töne c, es und g hinzu, und bestimmen die Tonart c-moll.

Im 5ten Takte erscheint auf ähnliche Art die Harmonie *As* als grosse Dreiklangsharmonie der sechsten Stufe, und im 8ten die Septimenharmonie der zweiten Mollstufe mit erhöhter Terz, in zweiter Verwechslung (als übermäsiger Sextenakkord §. 183) und zwar nicht nur ohne die ursprüngliche Septime c, sondern auch ohne Grundton oder None d oder es. Dieser schon an sich seltene Zusammenklang erhält dadurch einen noch ausgezeichneteren Karakter, dass der Basston As nun eben grade ein Paukenton ist.

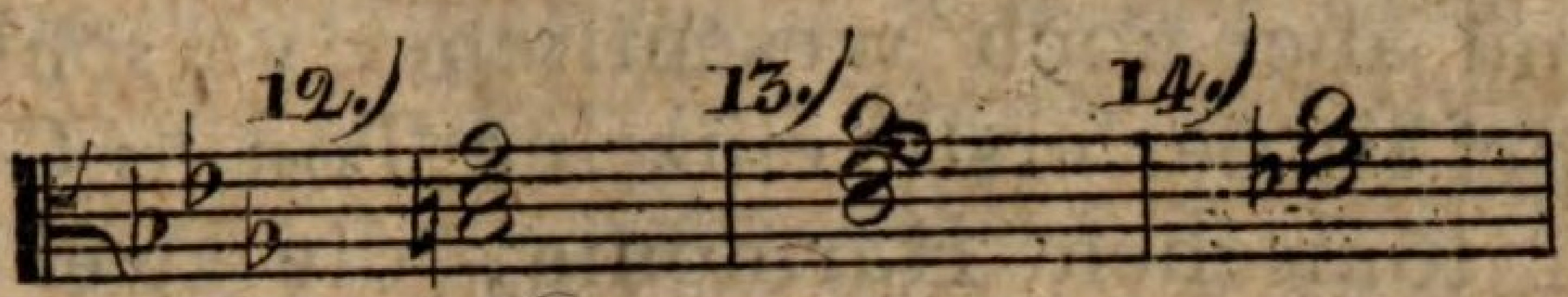
(Hier, so wie überall in der Technik, enthalte ich mich aller Auseinandersezung der ästhetischen Ansicht, welche mich diese oder jene Harmonie, oder Harmonieenfolge u. dgl. zu wählen bestimmte, indem uns hier noch blos um technische, und zwar vorerst nur um die trokene grammatikalische Zergliederung zu thun ist.)

Beim Anfang des 9ten Taktes mag man sich nach Belieben c:I oder c:V denken: doch ist Lezteres natürlicher. (§. 462.)

Ebenso wird man sich beim Anfang des 10ten Taktes eher *G* als *c* denken, so wie auch beim 11ten und 12ten.

Die Harmonie [g as] des 13ten Taktes erklärt sich ganz natürlich als grosse Septimenharmonie der sechsten Stufe der bisherigen Tonart c-moll: und im folgenden Takte geschieht, statt der natürlichen Kadenz $VI_7 \sharp II^0$, welche das Gehör wol erwartet hätte, (§. 462) eine Trugkadenz zu der der bisherigen Tonleiter fremden *Des*-Harmonie, welche, dem Prinzip der Trägheit nach, dem Gehöre für VI der dem bisherigen c-moll nächstverwandten Tonart f-moll gilt.

Mit Wiederhinzufügung der in den Takten 12, 13 und 14 ausgelassenen Intervalle würden dieselben etwa so aussehen:



Diese so eben betrachtete Akkordenreihe im 12ten, 13ten und 14ten Takte hat im Aeusseren grosse Aehnlichkeit mit der welche wir auf dem Notenblatt *E.* im 10ten, 11ten und 12ten Takte gesehen: und doch sind beide im Grunde sehr wesentlich verschieden. Es wird nicht uninteressant sein, beide etwas näher gegen einander zu vergleichen.

1.) Dort ist der einzelne Ton $\overline{\text{gis}}$, womit die Phrase anfängt, eigentliche Quinte (5) der Grundharmonie V, (des Dominantendreiklangs): hier aber ist der einzelne Ton g, womit die Phrase anfängt, selbst der Grundton (1) der Dominantenharmonie.

2.) Dort folgte nach jener Dominantenharmonie die tonische: hier aber folgt nach der Dominantenharmonie die grosse Septimenharmonie der sechsten Stufe; und folglich ist dort der Ton a die eigentliche kleine Terz der tonischen Harmonie, hier aber ist der Ton as Grundton der Harmonie VI_7; dort der Ton gis harmoniefremd, hier aber der Ton g eigentliche oder ursprüngliche grosse Septime.

3.) Vollends ist dort der Harmonieenschritt vom 11ten zum 12ten Takte ein ganz anderer als der welcher hier vom 13ten zum 14ten geschieht; jener ist die leitereigene Harmonieenfolge I : VI, dieser aber eine Ausweichung, nämlich c : VI_7 = f : VI.

Ja, die obenerwähnten drei Takte des Notenblattes *G.* sind auch wol den drei ersten Takten des Notenbeispiels IX.) nicht unähnlich; im Grund aber noch wesentlicher verschieden: denn dort ist der erste einzelne Ton fis Grundton der tonischen Harmonie, die zwei Töne $\overline{\text{fis}}$ und $\overline{\text{gis}}$ des 2ten Taktes sind ursprüngliche Septime und Grundton der Septimenharmonie der zweiten Mollstufe; und die Töne $\overline{\text{cis}}$ $\overline{\text{eis}}$ und $\overline{\text{gis}}$ des 3ten Taktes sind Grundton Terz und Quinte des Dominantendreiklangs.

Um Mindergeübten die nicht uninteressante Vergleichung dieser drei im Aeusseren so ähnlichen im Wesentlichen aber so verschiedenen Stellen zu erleichtern, seze ich sie hier alle drei untereinander, und zwar die aus dem Notenblatt *E.* entlehnten ~~um eine Stufe höher~~ transponirt. Die beigesezten Ziffern machen die wesentliche Verschiedenheit der äusserlich sehr ähnlichen Stellen anschaulich.



Anmerkung.

Eben diese Vergleichung beleuchtet auch wieder von neuem was ich oben S. 159 und flgg. über die Generalbassbezifferung gesagt. Ein Generalbassist würde nämlich diese drei Beispiele folgendermasen

Aus Tab. E.)


Aus Tab. G.)


Aus Tab. E.)


schreiben; wo also die Generalbassbezifferung in allen drei doch so verschiedenen Beispielen überall eine und dieselbe ist. (Selbst das ♯ vor dem 3 im lezten Beispiele, wodurch dieser Takt sich vor dem lezten Takt der ersten Beispiele auszeichnet, würde hinwegfallen, wenn die bei Molltonarten übliche Vorzeichnung ganz konsequent wäre, §. 237. so wie auch selbst das ♭ im zweiten Beispiel hinwegfiele, wenn dieser Saz in einem Tonstüke vorkäme, welches im Ganzen etwa aus f-moll oder As-dur gienge.) Das alles kommt ganz natürlich daher, weil die Generalbassschrift nichts anderes ist als eine abbreviirte

Notenschrift, welche, wie man sieht, nur durch Ziffern statt Noten, die Entfernung der höheren Töne von der Tiefsten, darstellt, und also überall nur das Aeussere, nicht aber die innere wesentliche Beziehung und Bedeutung der Töne ausdrükt; welche, statt einer Note die z. B. um eine Sexte höher ist als die Bassnote, eine Ziffer 6 sezt. Ebendarum bin ich denn auch zwar weit entfernt, der Generalbassschrift den Werth den sie als musikalische Abbreviatur- und Geschwindschrift hat, als solcher abzusprechen, und auch wir werden in dieser Hinsicht in der Folge am gehörigen Orte nicht selten Gebrauch davon machen: allein dass die Generalbassziffern die Harmonie nicht mehr enträthseln als die Noten selber thuen, deren Surrogat sie sind, ist doch wol offenbar; und immer wieder muss ich auf die Frage zurükkommen: wie war es möglich, dass man auf den Gedanken gerieth, die Harmonielehre auf dies Zifferwesen bauen zu wollen!

Die Harmonie des 15ten Taktes [c ges a $\overline{\text{es}}$] oder [c fis a $\overline{\text{es}}$] gilt dem Gehöre, dem Grundsaz der Trägheit nach, wenn man zunächst blos auf den vorhergehenden Takt achten will, für die Dominantenseptimenharmonie $\mathfrak{F}_7$ der mit dem f-moll des vorhergehenden Taktes im ersten Grade verwandten Tonart b-moll, also für [c ges a $\overline{\text{es}}$]: da es aber als [c fis a $\overline{\text{es}}$] und somit als $\mathfrak{D}_7$ betrachtet, doch auch wieder in sehr naher Beziehung mit der noch nicht vergessenen Haupttonart des Stükkes c-moll

stünde (§. 502), so ist das Gehör ziemlich unschlüssig, für welche von beiden Harmonieen es diesen Zusammenklang halten soll, welcher also wol mit Recht als wirklich mehrdeutig (S. 73.) zu betrachten ist.

Auch der folgende Akkord [ces ges a $\overline{\text{es}}$] oder [H fis a $\overline{\text{dis}}$] dürfte nicht mit Unrecht wirklich mehrdeutig heisen. In ersterem Sinne, als $\mathcal{F}_7$, würde er auf es-moll deuten (es : ii^0_7 mit erhöheter Terz); als [ces ges bes $\overline{\text{es}}$] oder [H fis a $\overline{\text{dis}}$], aber auf Ges- oder G-dur. Eine zwar entfernte Ausweichung, welche aber hier, der vorangegangenen Mehrdeutigkeit, nach dem Gehöre wie man sieht,



gar nicht auffallend und unerwartet erscheinen würde, und welche also das Gehör bei der Harmonie des 16ten Taktes vielleicht nicht weniger als die Tonart es-ahnet und erwartet. (Diese Stelle ist übrigens die, wo ich nach des Herrn Fröhlich oben S. 291 angeführter Rüge die Bratschen fis greifen lassen, indessen es seiner Meinung nach ja doch offenbar ges sein müsste.)

Dem obenerwähnten Schwanken des Gehöres zwischen es-moll und G-dur macht die im 17ten Takte in entscheidender Quartsextenlage auftretende weiche *es*-Dreiklangsharmonie

ein Ende; von wo an denn die Modulation mehrere Takte lang in 𝔢𝔰 𝔐oll verweilt.

(Die von Takt 12 an bis hieher zergliederte Stelle ist es übrigens, wo ich es versäumt habe, für Herrn Fröhlich ein Trompetensolo blasen zu lassen. S. S. 292.)

Im 25ten und 26ten Takte kehrt die Modulation auf die schon S. 210 erklärte Art wieder in die Haupttonart c-moll zurük.

Im 37ten Takte erscheint der S. 290 gerügte „beruhigende“ Durschluss, welchem jedoch gleich im folgenden 38ten Takte die Harmonie $\mathfrak{G}_7$ in der Gestalt von [c g b $\overline{\text{des}}$ $\overline{\text{e}}$] also mit beigefügter kleiner None und beibehaltenem Grundtone (ein ungemein beruhigender Zusammenklang! —) folgt, und auf f-moll deutet, an dessen statt aber im 39ten Takte 𝔉 : I erscheint.

In der 2ten Hälfte des 39ten Taktes erscheint der (wieder ungemein beruhigende!) Zusammenklang [c as h $\overline{\text{d}}$ $\overline{\text{f}}$], welchen meine Leser sich freilich unmöglich aus dem Bisherigen erklären können, wenn ich ihnen nicht sage, dass sie sich dabei den Basston c als harmoniefremd und, so als wär er gar nicht vorhanden, gradezu hinweg denken müssen. So deuten alsdann die übrigen Töne [as h $\overline{\text{d}}$ $\overline{\text{f}}$] als $\mathfrak{G}_7$ auf c-moll zurük.

Im 40ten und 41ten Takte wiederholt sich alles was und so wie es im 38ten und 39ten Takte vorgegangen, wornächst endlich vom 42ten Takt an die harte $\mathfrak{G}$-Dreiklangsharmonie verklingt, und in den lezten Takten ein nur noch fernher schallender, doch noch einmal bis zum Fortissimo steigender und wieder verhallender Paukendonner das Ganze schliesst.

Wir haben nunmehr den grössten und gewissermasen trokensten Theil der Grammatik absolvirt, und es bleibt uns nur noch die Lehre von der Stimmenführung übrig, welche einen zur Herbstmesse 1818 erscheinenden sehr mäsigen dritten Band füllen, und mit welchem dann die Grammatik der Tonsezkunst, als ein für sich bestehendes Ganze, geschlossen sein wird. Rhetorik, Aesthetik u. s. w. werden demnächst zwar auf die Grammatik gebaut, aber an sich doch als ebenfalls für sich bestehende Werke zu betrachten sein.

Dass übrigens aus dem, was ich anfangs geglaubt hatte, in zwei Bände fassen zu können, nun drei Bände werden, müssen die Leser dem Umstande beimessen, dass bei Anfang des Drukkes die Bogenzahl aus dem Grunde unmöglich nach dem Manuskripte geschäzt werden konnte, weil dieses — nicht existirte: indem dasselbe grossen — ja fast grösstentheils unter der Feder weg unmittelbar in die Drukkerei wandert, und selbst Plan und Skizze des Werkes nicht einmal auf dem Papier niedergeschrieben existirt.

Anmerkung.

Ich gestehe, das ich nicht schliessen kann, ohne zuvor noch einige Einwürfe beantwortet zu haben, welche mir von verschiedenen Beurtheilern des ersten Bandes gemacht worden.

Einigen derselben ist schon im Verlaufe dieses zweiten Bandes begegnet worden; andere sind zu unbedeutend um beantwortet zu werden; wieder andere sind eigentlich weniger beurtheilende Einwürfe, als vielmehr Dubia Eines, der die Lehre noch

nicht vollkommen begriffen hat, und welche er bei aufmerksamerem nochmaligem Durchlesen der Theorie sich selbst würde haben lösen können, und welche einem verständigeren Leser gar nicht in die Quere gekommen wären, noch andere endlich gehören ins Drukfehlerverzeichnis, oder sind wol gar selbst Drukfehler, wie z. B. die Beschreibung meiner Lehre von den Tonartenverwandschaften S. 672 der Leipziger allg. musik. Zeitung von 1817, woselbst meine Verwandschaftstabellen so durch und durch unrichtig abgedrukt sind, dass sie, so wie sie dort stehen, freilich baarer Widersinn wären. (Vergl. ebendas. S. 712.)

All diese geringfügigen Dinge sollen unbeantwortet bleiben, und nur einige wirklich gedachte und scharfsinnige Einwürfe hier noch flüchtig berührt werden.

Den ersten und ehrenvollsten Plaz unter diesen Lezteren verdient das, was Herr Professor Maas a. a. O. dagegen einwendet: dass ich Grammatik, Rhethorik, und Aesthetik der Tonsezkunst unterscheide, indess nach richtigerer Ansicht die Theorie der Tonsezkunst ja doch nur in zwei Theile zerfallen könne, nämlich in Grammatik und Aesthetik; denn jene lehre das vermeiden, was der Schönheit im Wege stehe; diese aber lehre thun was Schönheit erzeuge: ein Drittes zwischen beiden könne nicht existiren. —

Der Einwurf ist scharfsinnig und sehr anscheinend, aber dennoch nicht richtig. Wer wird wol von einem Schüler welcher die Grammatik einer Sprache absolvirt

hat, und nun einen grammatikalischen Sinn, (Sensus) ohne Sprachfehler zu bilden versteht, wer wird von einem solchen sagen wollen, es fehle ihm nun zum Dichter nichts weiter mehr als die Aesthetik der redenden Künste? Wird er nicht, ehe es Zeit ist, ihm die Aesthetik der Poesie vorzutragen, erst noch eine ganze Menge technischer Lehren zu studieren, eine Menge technischer Fertigkeiten zu erwerben haben; wie z. B. Skansion, Versbau, Reim, Form der Dichtungen, und dergleichen mehr, welche alle doch weder schon in die Grammatik, noch erst in die Aesthetik, sondern zwischen beide gehören. Oder wer wird einem Schüler der Tonsezkunst, welcher noch nichts weiter gelernt hat, als einen vierstimmigen Saz ohne gehörwidrige Fehler zu schreiben, der aber z. B. noch nicht einmal die kleinste Imitation, viel weniger kontrapunktische Verflechtungen, Fugen u. dgl. zu bilden versteht, wer wird diesem sagen: er bedürfe nun, um die ganze Theorie der Tonsezkunst absolvirt zu haben, nur noch der Aesthetik der Tonsezkunst?

Wahrlich nein! Er ist ja mit der Technik noch nicht fertig, von welcher die Grammatik nur einen Theil ausmacht, und wozu, nebst der Grammatik, auch der doppelte Contrapunkt, die Lehre von den materiellen Kunstmitteln, und noch so gar manches gehört, was man alles wol nicht in die Aesthetik der Tonsezkunst wird rechnen wollen. Diese, die Technik, die ganze Technik, steht der Aesthetik gegenüber, nicht aber allein die Gram-

matik. Nicht Grammatik und Aesthetik bilden zusammen das Gebiet der Kunstlehre, sondern Technik und Aesthetik; die Grammatik aber ist nur ein Theil der Ersten, und man verwechselt also die Begriffe von Grammatik und Technik, wenn man sagt, jene, die Grammatik, und die Aesthetik bildeten das ganze Gebiet der Kunsttheorie.

Diese Ansicht war die meinige. Will jedoch jemand den Namen Aesthetik in so weitem Sinne nehmen, dass auch der doppelte Contrapunkt die Instrumentation u. dgl. schon zur Aesthetik gehöre — so habe ich meines Ortes denn auch nichts dagegen. Ein Mehreres jedoch hierüber seiner Zeit in der Aesthetik selbst, und insbesondere über die Maas'sche Definition von Grammatik und Aesthetik als das Negative und Positive.

Uebrigens ist der befragliche Einwurf, wie gesagt, jedenfalls scharfsinnig, und, so wie für jeden ernstlich gemeinten Einwurf, so sage ich auch für diesen dem Herrn Professor Maas verbindlichsten Dank. Ich versichere Ihn, dass ich seinen Rath: die Sache reiflich zu überlegen, sehr befolgt, und mehr darüber gedacht habe als ich grade alles hieher zu schreiben Zeit und Raum habe.

Minder erheblich als der obenberührte Einwand sind einige andere blos auf Missverständnissen beruhende Einwendungen.

So habe ich z. B. wol nie gesagt, dass jeder Laut ein Klang sei! (M. Z. S. 638) das Wörtchen „oder“ ist ja bekanntlich der Regel nach eine particula

disjunctiva, und hätte daher auch in der dritten Zeile meines §. 1 disjunctiv verstanden werden dürfen: zumal da ich hernach die wesentliche Verschiedenheit von Laut und Klang sehr heraushebe. §. 8–10.

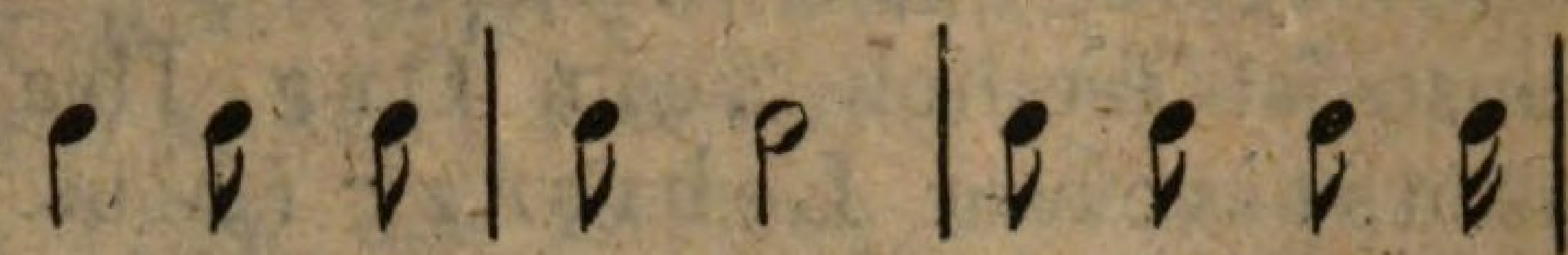
Ebenso ist freilich „ein Orgelbau kein akustischer Lehrsaz" (Mus. Zeitung S. 640): wol aber ist die Akustik ein Theil der Tonwissenschaft, und ein Orgelbau ist praktische Ausübung akustischer Grundsäze. (Freilich der Tischlergeselle der die Breter zum Orgelbau hobelt, arbeitet nicht im Fach der Akustik; ist aber dies auch wol nöthig zu sagen?)

Ebenso wenig ist es richtig, dass das Intervall des — c nach meiner Definition eine halbe Stufe wäre! (Mus. Ztg. S. 643.) das Gegentheil steht ja bestimmt genug im §. 50. Nie habe ich das Wort: „chromatische Reihe" in die Begriffsbestimmung von halber Stufe gebracht, ja, das Wort selbst nirgendwo gebraucht: und wenn ich den Anfänger zuweilen nach Klaviertasten zählen lasse, so geschieht dies blos um der Anschaulichkeit willen, nie aber als Definition; vor Begriffsverwechslungen sollte ihn aber der §. 50 hinreichend bewahren.

Ebenso ist es nicht an dem: dass ich nach meinem eigenen Sprachgebrauche den Unterschied von grossen und kleinen ganzen Tönen zu 9:10 und 8:9 beibehalten müsse. (M. Z. S. 645) da ich in der ganzen Grammatik, ja in der ganzen Theorie der Tonsezkunst, nichts von grossen und kleinen ganzen Tönen und von 9 : 10 und 8 : 9 weis, ja in der ganzen

Theorie der Tonsezkunst nicht. (Anm. z. §. 18.)

Eben so wenig könnte nach meiner Begriffsbestimmung folgende Reihe (M. Z. S. 644.)



jemals taktmäsig heisen, da ihr die Simmetrie fehlt, welche ja nach meiner Begriffsbestimmung ein wesentliches Merkmal der Taktmäsigkeit ist.

Ebenso habe ich auch nirgend gesagt, dass der Sextenakkord eine Species des Dreiklangs, d. h. des Terzquintenakkordes, sei! (M. Z. S. 647) wol aber sind der Terzquintenakkord sowol als der Sextenakkord und Quartsextenakkord Species der Grundharmonie *C*, ersterer in natürlicher (§. 143), leztere in verwechselten Lagen. Jene, die Grundharmonie *C*, nenne ich bekanntlich immer Dreiklangsgrundharmonie, oder kurz: Dreiklangsharmonie, den Terzquintenakkord aber immer nur Dreiklang. Nie habe ich den Sextenakkord [e g c̄] Dreiklang genannt! wol aber gesagt, dass er auf derselben Grundharmonie beruhe wie der Dreiklang oder Terzquintenakkord [c e g], nämlich auf der Dreiklangsharmonie *C*. Freilich klingen die Benennungen einander ähnlich; und ich hätte vielleicht auch hier wieder besser gethan, statt der schon in so verschiedenartigem Sinne vernuzten alten Kunstwörter, lieber ganz neue zu schaffen. (Vergl. die Anmerkung S. 158.) Wenigstens aber werde ich die

Bemerkung des Herrn Prof. Maas in der Art benuzen, dass ich künftig die Dreiklangsharmonie in natürlicher oder Urgestalt (§. 143), z. B. [ceg], lieber Terzquintenakkord als Dreiklang nennen werde. Ich darf dann noch weniger befürchten, missverstanden zu werden, und danke daher Herrn Maas sehr auch dafür, dass er mich hierauf aufmerksam gemacht.

Auch gegen meine Darstellung der Verwandschaftsgrade der Tonarten hat man scharfsinnige Zweifel erhoben. Allein schon der § 288 beseitigt den mir gemachten Vorwurf; und im übrigen wird man erst hier am Ende des zweiten Bandes besser beurtheilen können, ob meine Verwandschaftstabelle sich in der Anwendung erprobt hat oder nicht.

Ich begnüge mich die bisher aufgezählten Einwendungen beantwortet zu haben, und übergehe die geringfügigeren, wie z. B. dass ich die verschiedenen Schlüssel, wenigstens den Alt- und Tenorschlüssel hätte verbannen sollen — (Ich wünschte nicht, dass meine Leser unfähig blieben, alle bis jezt existirende Partituren zu lesen, in welchen alle diese Schlüssel nun doch einmal vorkommen. Auch scheint mir wenig dabei gewonnen, z. B. statt des Tenorschlüssels sich den $\bar{g}$-Schlüssel um acht Töne tiefer denken zu müssen.) — Dass man nicht sagen müsse Sopranschlüssel, Altschlüssel, Tenorschlüssel, sondern Sopranzeichen, Altzeichen, Tenorzeichen, u. s. w.

Mälzl's métronomische Tempobezeichnung betreffend.

Es sind neuerlich mehrere Musikalien öffentlich im Druk erschienen, deren Tempi nach der Chronometer-Maschine (Métronome) des Herrn Mechanicus MÆLZL in Wien bezeichnet sind.

Um nun auch die Besizer solcher Musikalien in Stand zu sezen, diese Mälzlsche Bezeichnung zu verstehen, und davon Gebrauch zu machen, ohne eine Mälzlsche Maschine dazu nöthig zu haben, seze ich untenstehende Reductions-Tabelle der Mälzlschen Grade auf Pendellängen in Rheinischen Zollen (und zugleich in Centimétres) hieher. Sie ist folgendermasen zu verstehen:

Die Schläge welche die Mälzlsche Maschine thut, wenn man sie auf N.° 50 richtet, sind gleich den Schlägen eines Pendels von 55 Zoll (oder 143 Centimétres.) — MÆLZL N.° 52 ist gleich Pendelschlägen von 50 Zoll (oder 132 Centimètres). — MÆLZL ♪ 80 ist gleich ♪ 21 Zoll (oder ♪ 55 Centimétres). — MÆLZL 𝅗𝅥 160 ist gleich 𝅗𝅥 5 1/3 Zoll (oder 𝅗𝅥 14 Centimétres) u. s. w.

Mälzl.	Rh. Zoll.	Metrisch.	Mälzl.	Rh. Zoll.	Metrisch.
N.° 50 =	55 " =	1,43.	N.° 100 =	$13\frac{2}{3}$ " =	0,35.
52 =	50 " =	1,32.	104 =	$12\frac{2}{3}$ " =	0,33.
54 =	47 " =	1,22.	108 =	$11\frac{3}{4}$ " =	0,30.
56 =	44 " =	1,14.	112 =	11 " =	0,28.
58 =	41 " =	1,06.	116 =	$10\frac{1}{4}$ " =	0,26.
60 =	38 " =	0,99.	120 =	$9\frac{1}{2}$ " =	0,25.
63 =	34 " =	0,90.	126 =	$8\frac{2}{3}$ " =	0,22.
66 =	31 " =	0,82.	132 =	$7\frac{3}{4}$ " =	0,20.
69 =	29 " =	0,75.	138 =	$7\frac{1}{4}$ " =	0,18.
72 =	26 " =	0,69.	144 =	$6\frac{1}{2}$ " =	0,17.
76 =	24 " =	0,62.	152 =	6 " =	0,15.
80 =	21 " =	0,56.	160 =	$5\frac{1}{3}$ " =	0,14.
84 =	19 " =	0,50.	*168 =	$4\frac{3}{4}$ " =	0,12.
88 =	18 " =	0,46.	*176 =	$4\frac{1}{2}$ " =	0,11.
92 =	16 " =	0,42.	*184 =	4 " =	0,10.
96 =	15 " =	0,38.	*192 =	$3\frac{3}{4}$ " =	0,09.

Masstab von 3 rhein. oder Wiener Zoll.

Masstab von 5 Centimétres.

Wer dies Geheimnis weis (und das kann jeder bei jedem Mathematiker erfahren) kann die geheimnisvolle Mälzl'sche Maschine entbehren, indem er„ um z. B. ein nach Mælzl N.° 50 bezeichnetes Tempo zu erhalten, statt einen Métronome auf N.° 50 zu stellen, nur den Faden eines Pendels 55 Zoll (oder 143 Centimétres) lang nehmen darf, um Schläge von der vorgeschriebenen Geschwindigkeit zu erhalten; so wie man umgekehrt auch ein nach Pendelschlägen bezeichnetes Tempo, z. B. Allegro, 6 Zoll Rheinisch (oder 15 Ctmtrs) auf der Mälzl'schen Maschine darstellen kann, indem man sie auf N.° 152 richtet.

In der obigen Tabelle sind übrigens bei den Zollen alle verwikkeltere Bruchzahlen, z. B. von 9/10 Zollen u. dgl., weil solche Feinheiten in der Anwendung durchaus nicht empfindbar sind, theils ganz unterdrükt, theils blos annähernd auf einfachere Brüche (auf halbe, oder höchstens drittels- und viertels Zolle) zurükgeführt; und selbst diese darf man in der Anwendung ohne Anstand wegwerfen, und z. B. statt 9 1/2 Zoll, kurzweg 9 oder 10 Zoll nehmen. Ebenso sind Millimétres u. s. w. unbeachtet geblieben.

Genauer gerechnet, wären die den Mälzl'schen Graden entsprechenden Pendellängen folgende:

Mälzl.	Rh.Zoll.	Metrisch.	Inchs.	Mälzl.	Rh Zoll.	Metrisch.	Inchs.
50 =	54,708 =	1,4298 =	56,340	100 =	13,667 =	0,3574 =	14,085
52 =	50,581 =	1,3220 =	52,090	104 =	12,645 =	0,3305 =	13,022
54 =	46,903 =	1,2258 =	48,302	108 =	11,725 =	0,3064 =	12,075
56 =	43,613 =	1,1399 =	44,914	112 =	10,903 =	0,2844 =	11,228
58 =	40,657 =	1,0626 =	41,870	116 =	10,164 =	0,2656 =	10,467
60 =	37,991 =	0,9929 =	39,125	120 =	0,497 =	0,2482 =	9,781
63 =	34,459 =	0,9006 =	35.487	126 =	8,615 =	0,2251 =	8,872
66 =	31,398 =	0.8205 =	32,334	132 =	7,848 =	0,2051 =	8,083
69 =	28.727 =	0,7508 =	29.584	138 =	7,181 =	0,1877 =	7,396
72 =	26,383 =	0.6895 =	27,170	144 =	6,595 =	0,1723 =	6,792
76 =	23.679 =	0,6188 =	24,385	152 =	5,918 =	0,1547 =	6,096
80 =	21,369 =	0,5585 =	22,007	160 =	5,342 =	0,1396 =	5,502
84 =	19,383 =	0,5065 =	19,961	*168 =	4,845 =	0,1266 =	4,990
88 =	17,661 =	0,4615 =	18,188	*176 =	4,415 =	0,1154 =	4,547
92 =	16,156 =	0,4225 =	16,638	*184 =	4,039 =	0,1056 =	4,159
96 =	14,839 =	0,3878 =	15,283	*192 =	3,709 =	0,0969 =	3,820

Die mit * bezeichneten métronomischen Grade sind auf der Mälzl'schen Maschine nicht mehr wirklich vorhanden; jedoch eben so entbehrlich, als selbst auch die zwölf vorhergehenden.

Uebrigens lässt Herr Mælzl seit einiger Zeit mehrere zum Theil mit invektiven gegen mich und meine Tempobezeichnungsart gezierte Aufsäzze in öffentliche Blätter theils anonim, theils unter eigenem Namen einrükken, und auch wol eigens abgedrukt gratis austheilen, worin er mir zu Last legt: ich wolle die Pendelschläge immer nur Takttheile gelten lassen, wodurch bald ein unmässig langer Faden nöthig werde, z. B. von 352 engl. Zoll, bald ein unendlich kurzer, z. B. von 4 Linien. Allein schon die 123 und 124te Blattseite des 1ten Bandes meiner Theorie beweiset, dass der ohnedies nur eine Nebensache betreffende Vorwurf (der einzige den er gegen die Zwekmäsigkeit und Vorzüglichkeit der Bezeichnung nach Pendellängen aufzubringen weis,) unwahr ist.

Ueberhaupt aber habe ich ja gegen die Mälzl'sche Maschine an sich nichts, sondern nur dagegen, dass ihr Erfinder mittels derselben eine Tempobezeichnung nach Quoten einer Zeitminute einzuführen bezwekt, welche den Nachtheil — für Herrn Mælzl's Beutel aber den Vortheil hat, dass man ein nach solchen métronomischen Graden bezeichnetes Tempo nicht soll verstehen können, ohne sich einen Métronome angeschafft und neben sich stehen zu haben; (vermög obiger Tabelle kann man es aber dennoch!) statt dass, wenn er auf seinen Metronome, da wo z B 5o steht, hinschriebe 1,43 M.$^{\text{tr}}$, oder 55'' Rh, oder wenn er beide Bezeichnungsarten, (die nach Quoten der Minute, und die nach Pendellängen,) nebeneinander sezte, wie ich dies in den beigefügten Tabellen, und in mehreren so eben von mir erscheinenden Compositionen thue, ein also bezeichnetes Tempo alsdann von Besizern der Mälzl'schen Maschine sowol als auch von Nichtbesizern verstanden werden könnte; was nun zwar ein augenscheinlicher Gewinn für Kunst, Künstler und Kunstfreunde wäre, aber freilich kein Finanzieller für Herrn Mælzl; obgleich seine Maschine auch dann wirklich nicht überflüssig, sondern all denen noch immer mit Recht willkommen sein würde, welche — entweder nun eben gern eine Maschine, oder welche hörbare Schläge zu haben wünschen, oder welche die Manipulation mit der Maschine bequemer finden als die mit dem Pendel — An all diesen Personen würde er immerhin noch genug Käufer, und also von seiner Idee immer noch wenigstens weit grösseren pekuniären Vortheil finden, als ich der ich die meinige jedem umsonst gebe.

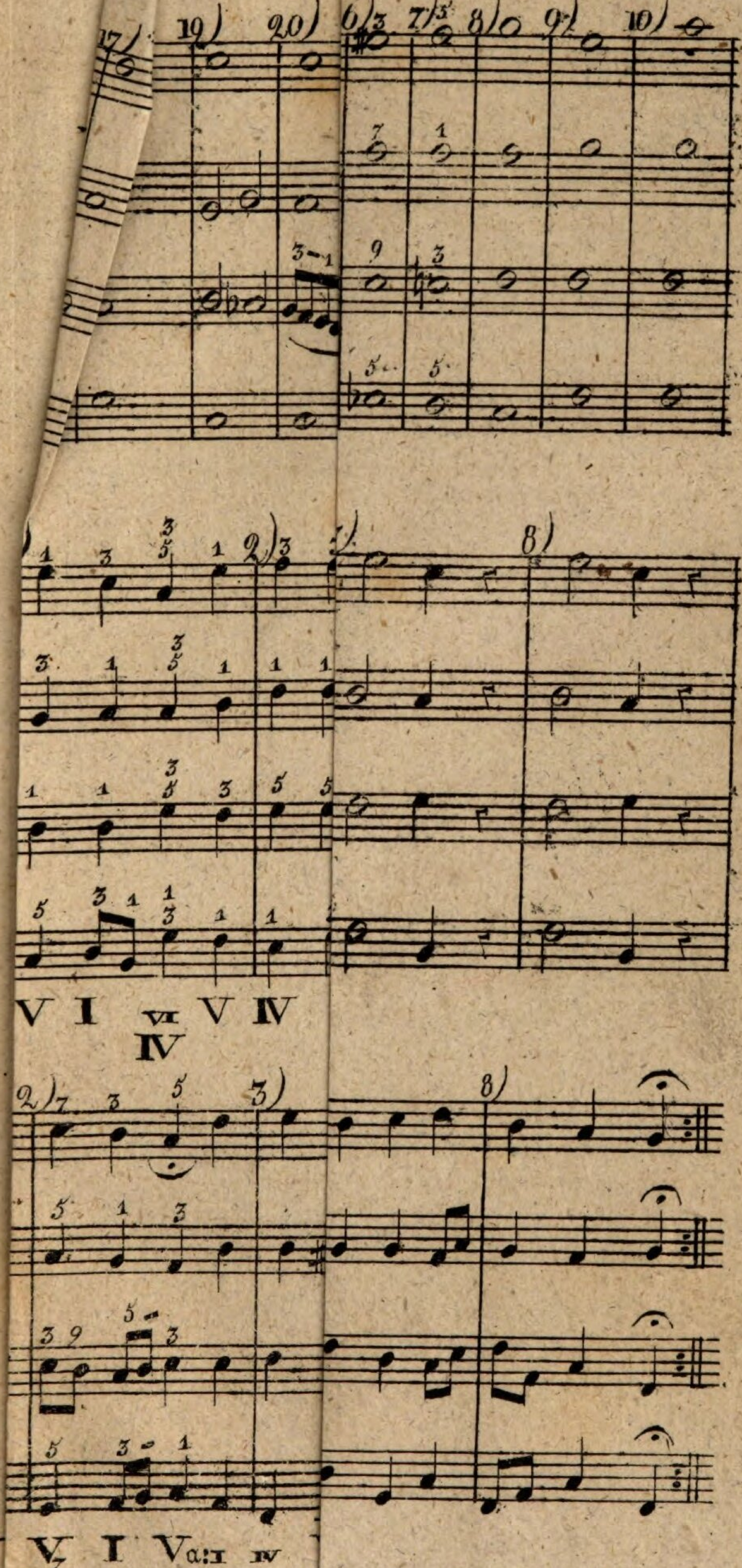
Wenn endlich einer jener anonimen Aufsäze gar zu glauben scheint, die Bezeichnungsart nach Pendellängen rühre von Herrn Mælzl her!, so ist es genug zu bemerken, dass Herr Mælzl selbst in seinen eigenen Aufsäzen, so wie in mehreren Briefen an mich, das Gegentheil erklärt, und dass damals, als Herr Mælzl mich in Mannheim aufsuchte, meine Bezeichnungsart längst in der Leipziger allg. musikal. Ztg vom 7$^{\text{ten}}$ Juli 1813 N.° 27, S. 441 bis 447 abgedrukt und in der Wiener allg. musikal. Ztg. nachgedrukt war.

Zum Schlusse, und als Beleg und Erläuterung der in den obigen Tabellen enthaltenen Angaben, mögen noch folgende Lehnsäze aus der Dynamik hier stehen:

1.) Pendel von gleicher Länge schwingen in gleichen Zeiten, wenn auch ihre Gewichte ungleich sind.

2.) Bei Pendeln von ungleicher Länge verhalten sich die Zeiten in denen sie schwingen, wie die Quadratwurzeln ihrer Länge: also die Länge der Pendel wie die Quadrate der Zeiten in denen sie schwingen. Darum muss ein Pendel welches z B. noch einmal so langsam schwingen soll als das Andere, viermal so lang sein als das Andere. Darum ist Mlzl. 80 = 21,369'' Rh. und Mlzl. 160 = 21,369'' : 4 = 5,342''; und ebenso wäre Mlzl. 40 = 4.21,369'' = 85,476''. — Mlzl ♩ 120, oder ♩ 9,4977'' Rh. wäre = Mlzl. 𝅗𝅥 60, oder 𝅗𝅥 37,9908'' Rh.

Tab: A



BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Tab. B.


17.) 18.) 19.)
en-ket, stärkt mit Ge- dult sie in Ge-
33.) 34.) 35.) 36.)
doch sollten sie zam Gra- - be ge- - hen,
50.) 51.) 52.) 53.) 54.) 55.)
p
p

(Z)auberflöte Tab: C.



Tab: D.


ozart. d 6
Op: 27.
Solo
Et in = = car=
dal.
vir=gine,
ci= fi= = = = xus pro no = = bis
xus pas = = s

r von Dusch. Tab: E.



Tab. F.


42) 43) 48)
nen den Schmerz, es
nen den Schmerz, es
weinet, wei =
nen den Schmerz, es
weinet, wei =
nen den Schmerz, es
I V I
55) 61) 62) 63)
es lindern Thrä
hmerz. Weinet, wei = net.
es lindern Thrä
hmerz. Weinet, wei - net.
es lindern Thrä =
merz. Weinet wei = net.
lindern Thrä =
nerz. Weinet, wei - net.
pp ppp
I V I IV

QUIEM. (Offen


di-es il- - -la!
groser Schrekens-tag,
sonum per se- pulchra re-gi- o-num co-get
hallend durch die Gräber der Ge-schlechter, vor des
pesante
II^o_7
VI
b: V_7
cis: II^o_7
G: V_7 (§.502.)
E: V_7
-a- ta-ra,
-er- stehen,
Quantus tremor est fu-tu- - rus,
Tiefer Schauer schlägt in je-der Brust
cum re-surget, cum re
lass die To-den auf-er-
Quantus tremor est fu-tu- - rus,
Tiefer Schauer schlägt in je-der Brust
V_7
discussu- - rus, cum
aller Thaten Werth, stren
un poco ritard:
tremol
Timpi
Timp: peres
I c: V_7 E: I

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

J. BUC

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Weber, Gottfried,

Versuch einer geordneten Theorie der Tonsezkunst zum Selbstunterricht mit Anmerkungen für Gelehrtere

Bd.: 2

Mainz [u.a.] 1818

Mus.th. 3588-2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599726-9